МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX-ГО ВЕКА. I

РУССКИЙ РОМАНТИЗМ

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А. И. БЕЛЕЦКОГО



ЛЕНИНГРАД
1927

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX-го ВЕКА. I

РУССКИЙ РОМАНТИЗМ

СБОРНИК СТАТЕЙ

под редакцией

А. И. БЕЛЕЦКОГО

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927


ТИПОГРАФИЯ
«КРАСНОЙ ГАЗЕТЫ»
ИМЕНИ ВОЛОДАРСКОГО
ЛЕНИНГРАД
Фонтанка, 57

ПРЕДИСЛОВИЕ

В предлагаемом сборнике читатель найдет несколько статей, объединенных темой о романтизме в русской литературе первой половины XIX-го века. Научное обследование этого явления у нас начато лет двадцать с небольшим назад в трудах А. Н. Веселовского, П. Н. Сакулина, Н. К. Козьмина, И. И. Замотина и др. — и, конечно, еще далеко от каких либо прочных и окончательных выводов. Наука истории русской литературы XIX-го века вообще еще очень молода, несмотря на существование большой критической литературы об отдельных писателях, несмотря на наличность изрядного числа пособий для школы и самообразования, носящих неоправданное содержанием название „историй" этой литературы. Поэтому участники сборника полагают, что и их попытка разобраться в ряде общих и частных вопросов, связанных с фактами русской литературы 30 — 50-х гг. XIX-го века будет небесполезной.

Участников сборника объединили не только общие историко-литературные интересы, но и общее место работы. Им являлся в 1917 и следующих годах семинарий по истории русской литературы XIX-го века, работавший при Харьковских Высших Женских Курсах под руководством нижеподписавшегося, — а с 1922-го — историко-литературная секция харьковской научно - исследовательской кафедры истории европейской культуры, в 1926 году преобразованная в научно-исследовательскую кафедру литературоведения сотрудниками которой и состоят ныне авторы сборника К сожалению, из результатов работы семинария нам удается вынести на суд компетентных читателей пока лишь немногое.

Вступительная статья „Очередные вопросы изучения русского романтизма" определяет в известной мере задачи и направление, а также метод следующих за ней этюдов. В них предлагаются — то опыты изучения отдельных

литературных жанров — с привлечением современной массовой литературной продукции (статьи З. С. Ефимовой), то обследование романтической стилистики в известных ее моментах (статья М. Г. Давидович); то, наконец, рассмотрение отзвуков романтизма 30-х годов в позднейшей русской литературе (статья М. О. Габель).

Разумеется, авторы не считают, что им удалось в этом небольшом круге статей охватить все „очередные вопросы" изучения русского романтизма. Из того, что вопросы социологического объяснения данных литературных фактов в сборнике мало затронуты — отнюдь не следует, что авторы статей не имеют их в общем плане своих научных занятий. Но объяснению явлений необходимо должно предшествовать их описание. А состояние матерьяла русской литературы XIX-го века еще таково, что в регистрации, классификации и описании фактов еще долго будет ощущаться острая потребность.

А. БЕЛЕЦКИЙ

Харьков, январь 1927 г.

А. И. БЕЛЕЦКИЙ

ОЧЕРЕДНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО РОМАНТИЗМА

Сотни страниц в научных исследованиях, посвященных вопросу о том, что такое романтизм, сотни ответов, данных с самых различных точек зрения, до сих пор не положили конца путанице, не развеяли тумана, внесенного этим термином в историю литературы, в частности русской. Объясняется эта путаница отчасти тем, что кличкою „романтизм" называют явления разного порядка. Называют им идеалистическое мировоззрение, сменяющее „в разные эпохи жизни человечества развившиеся до крайности материализм, скептицизм, холодную рассудочность или, наконец, то духовное безразличие, которое не делает никаких усилий, чтобы подняться выше конечных вещей окружающего его мира" (слова Замотина). Это позволяет говорить не только о романтизме Шлегелей, Новалиса, Шеллинга, но и о романтизме Вл. Соловьева, но и о романтизме Петрарки, а если угодно, то и Еврипида и, в конце концов, расширить значение термина до таких пределов, что в них найдут себе место и Расин, и Диккенс, да и вообще всякий, у кого можно установить идеализм мировоззрения. Само собой разумеется, что „идеалистические порывы" еще не позволяют говорить об „идеалистическом мировоззрении", а, между тем, и эти порывы, настроения точно также определяются у нас словом романтизм вслед за знаменитой в свое время тирадой Белинского, воспевавшего романтизм, как „желание, стремление, порыв, чувство, вздох, стон, жалобу на несовершившиеся надежды, которым не было имени, грусть по утраченном блаженстве, которое бог знает в чем состояло; мир, чуждый всякой действительности, населенный тенями и призраками... унылое, медленно текущее настоящее, которое оплакивает прошедшее и не видит перед собой будущего... любовь, которая питается грустью, и которая без грусти не имела бы, чем поддержать свое существование". Отсюда легко было сделать вывод о романтизме, как о своего

рода болезни переходного возраста, свойственной и творчеству отдельных поэтов, и целым литературам на определенной стадии их развития. С этими двумя характеристиками романтизма и орудовала, главным образом, наша, а отчасти и западноевропейская критика: и не мудрено, что в число романтиков у нас попали и Алексей Толстой, и Полонский, и Гоголь, и Лермонтов, и Бакунин, и К. Леонтьев („философ реакционной романтики“), и Достоевский („представитель подлинно-русского романтизма“), и даже Л. Н. Толстой (по суждениям Сейльера и др.), и даже Островский („романтик быта“), не говоря уже о Горьком, Л. Андрееве и символистах, которые так и остались с укрепляющейся за ними кличкой „нео-романтиков“.

Лишь в сравнительно недавнее время обозначилась тенденция пользоваться словом романтизм для наименования определенного литературного стиля. В обиходе русской науки о литературе термин „стиль“ еще только прививается, не вытеснив старого и более популярного термина „направление“: „направления“ же в литературе принято было характеризовать не столько на основании свойственных им художественных приемов, сколько опять таки на основании „мировоззрения“ и „настроений“. Разумеется, художественный стиль — совокупность этих приемов — обыкновенно связан с соответственными настроениями, определяется соответственным мировоззрением: но обратный порядок не обязателен: идеалистическое настроение может не требовать для своего выражения непременно романтического стиля. Нужно же, наконец, признать, что возможны многочисленные разновидности „идеалистических мировоззрений“ и еще более „настроений“, и загонять их в одну ограду „романтизма“ неосновательно, если хочешь разобраться в явлениях и распределить их по различию их примет. Здесь то и возникает вопрос, до сих пор не решенный: есть ли романтический стиль — явление, свойственное определенной эпохе, закрепляемое, хотя бы приблизительно, определенными хронологическими рамками — или об этих рамках еще говорить преждевременно, эпоха романтического стиля еще не изжита и, например, у нас — Брюсов, Блок, Андрей Белый — завершают „ту поэтическую традицию романтизма; которая вытеснила в русской поэзии XIX века традицию Пушкина и его предшественников — Державина и Ломоносова“ (Жирмунский).

Вопрос остается пока открытым. Следуя западно-европейскому примеру и прислушиваясь к голосу старых читателей и критиков, историки новой русской литературы обратились пока к изучению русского романтизма первой половины XIX века и за последние 16 — 20 лет здесь кое-чего достигли.

Что же мы знаем сейчас о русском романтизме? Немного, но все же значительно больше того, что могла сообщить своим читателям авторитетная некогда „История русской литературы“ А. Н. Пыпина. Для нее русский романтизм был представлен, согласно традиции, деятельностью Жуковского, несмотря на имевшиеся уже оговорки Тихонравова, Жданова и др., в 1904 г. получившие широкое развитие в известной книге А. Н. Веселовского, после которой говорить о Жуковском, как о типичном романтике, уже не приходится. Перечисление Жуковского из романтиков в группу сентименталистов Карамзинской школы заставило пересмотреть вопрос о романтизме в русской литературе наново, попытаться узнать о нем из отзывов и суждений современников — изучить и самый материал и при этом в единственно верном в деле изучения литературных стилей направлении, т. е. углубляясь в толщу явлений, исследуя массовую литературу, или, по крайней мере, хотя бы отдельных ее представителей, так называемых второстепенных писателей. Таким путем и пошли Н. К. Козьмин, И. И. Замотин, П. Н. Сакулин, В. И. Резанов и др., извлекая из мрака забвения литературные образы Полевого, Марлинского, Одоевского и других, в свое время занесенных авторитетной критикой в индекс запрещенных для интеллигентного читателя драматургов, поэтов и повествователей. Накопилось их, нужно сказать, немало: ни одна литературная история не знала, пожалуй, такого большого количества „забытых“, как русская. Судьба того или иного нашего писателя XIX века в истории сплошь да рядом определялась тем приговором, который во время оно был произнесен над ним Белинским или Добролюбовым. „Историкам литературы“ долго не приходило в голову, что если этот приговор в свое время был необходим и полезен, то для них то он совершенно не обязателен.

Характерны примечания М. К. Лемке к редактированному им собранию сочинений Добролюбова (1912 г.); к статье о графе Соллогубе: „Если можно сказать, что Белинский своим разбором „Тарантаса“ Соллогуба уложил его в могилу забвения, то будет справедливо считать, что Добролюбов накрыл ее тяжелой плитой“; или к статье о бар. Розене: „это третья уже, воздвигнутая им (Добролюбовым) могильная плита“. Воздвигание таких могильных плит, может быть, повторяю, составляет заслугу критика: историк литературы не может пройти мимо, махнув рукой: „до нас положено, лежи оно так во веки веков“. Казалось бы, перед его судом все равны: Булгарин и Белинский, Пушкин и Бенедиктов: ведь, его задача — познать объективные элементы явлений, а не давать

их оценку с точки зрения личных или кружковых вкусов. Для историка литературы нет писателей более или менее талантливых, гениальных: после внимательного изучения он может, пожалуй, разделить их на более или менее влиятельных, на зачинателей и эпигонов, на более или менее читавшихся, но и для этого деления он должен иметь в руках факты. Еще не скоро удастся ему начертать свою табель о рангах, и уже теперь первые намеки на нее не совпадают с табелью, установленной старой критикой.

Эти в настоящее время азбучные истины совсем недавно еще приходилось доказывать. Второстепенные писатели привлекались к делу изучения лишь, как „любопытный", не лишенный занимательности для любителя старины матерьял или, как предвестники, подготовляющие мысль гения рядом мелких, разъединенных наблюдений и не прекращающие своей „муравьиной работы" и после появления новой идеи, когда они, по словам А. Г. Горнфельда, „комментируют новую мысль, находят ей новые приложения... популяризируют ее, стараясь общедоступностью привлечь к ней общее внимание и дать толчок работе мысли в этом направлении... развивают ее далее, дробя ее в различных категориях и находя для общего ее выражения более нюансированные формы". Новейшие изучения Пушкина (например, в работе В. М. Жирмунского — „Байрон и Пушкин" 1924 год), Лермонтова (Б. М. Эйхенбаум — „Лермонтов" 1924 г.), Гоголя (В. Виноградов — „Гоголь и натуральная школа" 1925 г.; Гиппиус — „Гоголь" 1925 г.) блестяще оправдали это положение: поставленные на выростившую их литературную почву, созданную работой „бесконечно большого числа микроскопических существ", образы Пушкина, Лермонтова и Гоголя оказались исторически выразительнее и глубже, чем трафаретные лики тех же поэтов, изучавшиеся старой „историей литературы" в каком то безвоздушном пространстве, сиротливой изоляции. Не менее плодотворны были экскурсы в область второстепенных и даже вовсе лишенных степени явлений для выяснения особенностей того или иного литературного стиля. Таких экскурсов еще немного. „Героический" период разработки истории новой русской литературы кончается, но еще не кончился. А между тем, если конечной нашей целью является построение связной истории этой литературы, т. е. истории существовавших, боровшихся, побеждавших и сменявших друг друга художественных стилей — ясно, что центр нашего внимания должен, хотя бы на время, переместиться от изучения одного только верхнего слоя к исследованиям в слоях среднем и нижнем; от изучения индивидуальностей — к изучению групп; от изучения писателей — к изучению произведений

и притом не только как продуктов индивидуального творчества, но как созданий той или иной группы, как продуктов известного „течения“. Уже не раз и историками искусства и историками литературы высказывалась мысль, что исторически важны не только отличия одного художника от другого, но и общие между ними черты, позволяющие говорить о течениях, направлениях, стилях.

Литературное течение — это река с неровным дном, отдельные неровности которого выступают над водою, как острова: острова — это творчество „крупных“ писателей; только их подножие течением охвачено и тем не менее все они сродни холмикам и буграм, по разным причинам не поднявшимся на поверхность. Лишь ознакомившись в работах названных выше исследователей с характером деятельности Полевого, Одоевского, Марлинского [1]) и др., мы начали понемногу воспринимать в реальных чертах явление, которое его современники сравнивали с неуловимым домовым — романтизм 20 — 30 годов, каким он явился в русской литературе. Обозначились, например, характерные для этой эпохи у нас литературные жанры. В области эпоса — нововведением романтизма была лирическая поэма, популярности которой особенно содействовал Пушкин, в свою очередь учившийся манере лирического повествования по „восточным поэмам“ Байрона [2]), и такая же „лирическая повесть“ то сюжетно-фрагментарного типа с героем — автопортретом повествователя, то почти бессюжетная, типа „путевых записок“ (в роде „Странника“ А. Ф. Вельтмана); далее, исторический роман, своим расцветом обязанный преимущественно влиянию Вальтер Скотта, и фантастическая повесть с ее разновидностями: типа повестей Одоевского, с одной стороны и „Вечеров на хуторе“ Гоголя — с другой. Рядом продолжают жить, иногда подчиняясь новому стилю, формы реалистической, бытовой повести, созданной у нас еще сентиментализмом, и большого романа, продолжающего сатирико-дидактическую традицию XVIII и первых годов XIX веков („Постоялый двор“ Степанова, романы Квитки, „Семейство Холмских“ Бегичева, романы Булгарина и др.). В области драмы, т. е. как раз в той области, где, например, во французской литературе борьба за романтическую поэтику велась всего энергичнее, а победа нового стиля была всего показательнее, — русский романтизм проявил себя гораздо меньше. Романтическая рус-

---

[1]) Литературной деятельности и глубокому влиянию Марлинского, все еще не достаточно изученного, посвящена также богатейшая фактами и наблюдениями работа М. П. Алексеева, к сожалению, еще не появившаяся в печати.

[2]) Историю этого жанра см. в названной выше работе В. М. Жирмунского.

ская драма, если не считать претендовавшего на эту роль, но ее не выполнившего „Бориса Годунова“ Пушкина, нашла себе выражение лишь в исторических трагедиях типа пьес Кукольника, Полевого и др., где „Коцебятина“, аккуратная и благонамеренная, оттеснила на задний план влияние Шекспира и других авторитетов западного романтизма, да в немногочисленных мелодрамах под Шиллера и Дюма, характерными образчиками которых могут служить для нас не увидевшие в свое время света опыты Лермонтова и Белинского. Остальное — переводы и переделки, но и им, по сравнению с водевилем, принадлежит второе место.

Не было недостатка у нас и в романтической лирике. Здесь предельным достижением современникам казалась пышная лирика Бенедиктова, изобретавшего „неслыханные звуки“, которые даже передовой молодежи казались пленительней звуков Пушкинской лиры.

Однако, именно в области лирики отношения литературных стилей 20 — 30-х годов — нами еще очень мало распутаны. Рядом с подчиняющим поэтов влиянием Пушкина, здесь не прекращается традиция сентиментального стиля и образуются новые формации, зависящие в известной мере от классического стиля XVIII века.

Таковы выдвинутые русским романтизмом жанры. Именно в наличности новых литературных жанров Пушкин, как известно, предлагал видеть романтизм новой поэзии. „Сбившие с толку русскую критику французы, говорил он, обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма, или основанным на предрассудках и преданиях простонародных. Определение самое неточное. Стихотворение может являть все эти признаки, а между тем принадлежать к роду классическому. К сему роду должны относиться те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили. Если же вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно написано, то никогда не выпутаемся из определений“.

Современного исследователя вопроса о Пушкине и романтизме не удовлетворило это замечание Пушкина, и он возражает: „такое ограничение понятия только его формальной стороной далеко не покрывает сущности понятия романтизма“ [1]). Но какого же, наконец, романтизма? Романтизма—философского миропонимания, романтизма—настроения, конечно, оно не покрывает. Но Пушкин и не имел их в виду. В романтических

---

[1]) В. В. Сиповский, „Пушкин и его современники“, вып. 22 — 24, стр. 277.

настроениях Ленского он видел лишь темноту и вялость, а романтизма „нимало". С нашей точки зрения нынешней Пушкин в своей беглой заметке указал единственно верный путь к пресловутому определению романтизма. Речь ведь идет о литературном направлении, о стиле. Сущность романтизма искали в увлечении стариной и народностью, в беспокойных стремлениях и неприятии мира, в культе гениев и сильных натур, в отсутствии „правил" и т. д. Ее прежде всего нужно было бы искать в самом стиле. В этом именно направлении после Веселовского, гр. Де ла-Барта и других и идут современные исследователи. Занимаясь сравнительно-стилистическим анализом некоторых произведений В. Брюсова и Пушкина, один из них дает такую характеристику классического и романтического стиля: „для классического стиля характерна сознательность и разумность в выборе и употреблении слов — вещественно-логический принцип словосочетания. Соединение слов всегда единственное, индивидуальное, неповторяемое в таком сочетании; связь между эпитетом и его предметом синтетическая, так что эпитет вносит существенно новую художественную черту в определение предмета. Синтаксическое построение является строгим, логическим расчлененным и гармоничным. Композиционное целое распадается на ясные и легко обозримые части. В общем, элемент смысла, вещественного значения слов управляет сложением поэтического произведения. Внешние, наиболее заметные признаки такого стиля отмечались не раз: стремление слова стать точным понятием, метонимические обобщения и перифраза, обилие сентенций в эпиграмматически законченной форме, заостренных в форме логической антитезы, распределенной в ритмически параллельных стихах, связанных между собою парной рифмой. В противоположность этому, для романтического стиля характерно преобладание стихии эмоциональной и напевной, желание воздействовать на слушателя скорее звуком, чем смыслом слов, вызвать „настроение", т. е. смутные; точнее неопределимые лирические переживания в эмоционально взволнованной душе воспринимающего. Логический или вещественный смысл слов может быть затемнен; слова лишь намекают на некоторое общее и неопределенное значение; целая группа слов имеет одинаковый смысл, определяемый общей эмоциальной окраской всего выражения... Эмоциональный синтаксис характеризуется лирическими восклицаниями, вопросами и многоточиями. Основной художественный принцип это — повторение отдельных звуков и слов или целых стихов, создающее впечатление эмоционального нагнетания, лирического сгущения впечатления. Параллелизм и повторение простейших синтаксических единиц определяют собой постро-

ение синтаксического целого. Общая композиция художественного произведения всегда окрашена лирически и обнаруживает эмоциональное участие автора в изображаемом им повествовании и действии" [1]).

Приношу извинение читателю за столь длинную цитату, но это одна из лучших характеристик романтического стиля, какой мы располагаем, а вместе с тем сколько спорного заключается и в ней. Неточность ее обобщений объясняется, между прочим, основным положением книги, отожествляющей романтизм XVIII — XIX в.в. с символизмом конца XIX века и считающей русских символистов „типичными представителями романтической поэтики". Это положение представляется мне сомнительным, но к нему я вернусь ниже. Пока отметим, что, например, повторение, которое считается в цитате основным художественным принципом романтического стиля — характерно, во первых, далеко не для всех романтиков, а во вторых, что оно наблюдается ведь в лирической и лиро-эпической поэзии всякий раз, как в ней сказывается влияние устного творчества народной песни; повторения мы найдем в изобилии у Гете, у Шиллера, которых к типичным романтикам мы не причислим; мы найдем их у Кольцова, Никитина, Некрасова и других стилизаторов народной песни, наконец, в самой этой песне, которую едва ли мы отнесем к продуктам романтического стиля. Другое возражение приходится сделать относительно „полноты смысла слова". Если автор здесь прав в части утверждения, касающейся логического смысла, то едва ли можно с ним согласиться там, где он говорит о вещественном смысле. Между прочим, именно пристрастие к метонимическим обобщениям, к перифразам и уводило классиков в сторону от вещественного смысла. Он не нужен был для разрешения художественно-идеологической задачи классического стиля в литературе: передавать постоянную, непреходящую „идеальную" суть видимых вещей, обобщать разрозненные временем и местом явления. В наклонности к перифразам, с одной стороны, крылась для классицизма опасность сбиться с пути к слову — как точному понятию в словесную темноту и путаницу; здесь то классицизм и нашел для себя гибель, подобно тому, как позже романтизм нашел ее в гипертрофированном метафоризме (вспомним В. Гюго в его последних стихотворных сборниках и под.).

Вызывают недоумения также, например, слова об эпитете, который у классиков вносит будто бы „существенно-новую художественную черту в определение предмета", тогда как

---

[1]) В. М. Жирмунский, „В. Брюсов и наследие Пушкина", Пб. 1922 г. стр. 86 — 87.

на самом деле роль эпитета (чаще всего отвлеченного) у классиков лишь украшать речь, так же, как, например, у эпигонов „пушкинизма“ в русской поэзии 40 — 50 г. в роде антологического поэта Ап. Майкова. Совершенно верно, что классикам свойственно „обилие сентенций в эпиграмматически законченной форме“; но оно отмечается, например, исследователем и в юношеских стихах Лермонтова [1]), которого к классикам отнести, конечно, никак нельзя, да его мы отметили бы и у ряда других поэтов, еще более далеких от классицизма. Упомянем, наконец, и о том, что черты эмоционального синтаксиса, указываемые автором у романтиков, — восклицания, вопросы, многоточия — весьма свойственны и стилю классиков (в лирике, в драме), со времен которых даже учебники школьной поэтики отведут этим „фигурам“ вопрошения, восклицания, умолчания прочное место.

Остается характеристика романтического стиля, как „напевного, эмоционально-взволнованного“ — характеристика, пожалуй, недостаточная и расплывчатая, имеющая ввиду, прежде всего, стихотворную речь романтиков — и все же применимая далеко не ко всем романтическим стихотворцам. Не указанной прямо осталась та основная черта романтического стиля, которую современники обозначили словом „pittoresque“ (искание живописности) и ради которой слово — точное понятие, слово, подобное математической формуле, они заменили словом образным, обозначением представления, метафорой. Естественно, что эта метафора уводит нас от первичного значения слова, но вовсе не обязательно, чтобы она затемняла логический смысл речи. Классик вычерчивает, романтик живописует. Для картинности понадобилась романтику конкретная „лошадь“ вместо отвлеченного „скакуна“ и риторических перифраз Бюффоновского типа; для той же цели он требовал для себя свободы пользования вульгаризмами, экзотическими словами, техническими терминами и под., — всем тем, что придает колорит речи.

Чем же вызвана эта тяга к живописности? Ближайшим образом тем, что очередной художественной проблемой в литературе стала проблема изображения „фона действия“, не интересовавшая классиков. Для романтика необходима декорация, и при том выписанная во всей своей яркости и индивидуальной пестроте (отсюда романтический экзотизм, национализм, универсализм и под.). Поэтому фон действия приобретает иногда почти самодовлеющее значение. Становятся возможными произведения, состоящие из одной декорации, на фоне которой мы так и не увидим никого, кроме автора (Шато-

---

[1]) Б. М. Эйхенбаум, „Лермонтов“, Лгр. 1924 г. стр. 41 — 42.

брианово „Путешествие в Америку“, „Чайльд-Гарольд“ Байрона).

Напротив, существеннейшая для классиков проблема изображения характеров отодвигается на второй план. Байрон был не единственным среди романтиков писателем, который постиг „только один характер“ — свой собственный; для романтических героев характерно, что все они, в большей или меньшей степени, автопортреты, читатель так их и принимает, несмотря на полусерьезные оправдания авторов в предисловиях и оговорки их в тексте самих произведений. Но в этих автопортретах, как и в романтических героях по сравнению с лицами классиков произойдет резкое усиление эмоционального элемента. Иногда это вызвано естественной необходимостью сделать заметной и выпуклой человеческую личность на яркости декоративного фона; обыкновенно же в этом сказывается основная тенденция сделать краски возможно более „горячими“. Герои станут людьми неслыханных страстей, сверхчеловеческих порывов, не людьми, а „созданьями ада или небес“. Большого разнообразия в их внутреннем содержании нет. Число их редко выходит за пределы традиционного еще в античной трагедии количества; в романе историческом, сверх того, вводится в действие масса — живой, движущийся и говорящий фон автопортрета.

Вопрос о композиции, столь существенный для классика, теряет свою важность для представителя романтического стиля: именно в этой области он демонстрирует свое пренебрежение к правилам, пренебрегая не только „единствами“, но и вообще последовательностью изложения, в принцип возводя лирический беспорядок, позволяющий начинать действие с конца или середины, помещать предисловие где-нибудь посреди рассказа, писать без продуманного плана и оставлять несглаженными замеченные противоречия, пользоваться широко свободой отступлений, — словом, применять все те вольности, которые еще в преддверии романтизма широко осуществлены были в прозе Стерна и Жан-Поля.

Легче всего и было развернуть их в области повествовательной прозы и поэмы. Драма, несмотря на настойчивые попытки узаконить ее, как произведение для чтения (новый род „драматической поэмы“), не поддалась и вынуждена была поступиться в пользу старой системы, чтобы дойти до широкой публики. В области лирики над всеми остальными жанрами воцаряется род лирического монолога — излияния, „медитации“, не обусловленной ни определенным метром, ни определенными строфами, ни количеством стихов. Впрочем, и канонические формы, ведущие свое начало из средневековой Италии или с азиатского Востока, привлекают внимание от-

дельных поэтов. Напевное начало шло рядом с ораторски-декламационным, уживаясь нередко в стихах одного и того же поэта.

Вот та неполная и еще далеко неотчетливая характеристика, которую мы можем дать сейчас „романтическому стилю“.

Западно-европейская наука располагает о нем рядом солидных исследований (работы Петриха, Штейнерта и др. — в Германии, Бара и др. — во Франции); у нас имеется лишь некоторое количество наблюдений, не приведенных ни в какую систему, не согласованных друг с другом. Почти не делается попыток отправляться не от исследования отдельных писателей, а от того или другого вопроса поэтики данной эпохи, художественного приема, стилистической частности. Насколько плодотворны такого рода исследования показывает немецкая научная литература, где вплоть до наших дней появляются научные работы, посвященные, например, приемам описательного стиля (пейзаж, портрет) у романтиков, композиции, метрики, лексики и т. п., не говоря уже о богатстве работ по романтической тематике, по романтической „психологии“. Не даром немецкая романтика и известна нам лучше всех остальных. Будем надеяться, что со временем такое внимание будет уделено и русскому романтизму, независимо от тех причин, которые вызывают повышенный интерес к романтике в нынешней Германии.

Остается еще вопрос об источниках романтического стиля. В конечном счете его источником является мировоззрение, отличительная черта которого — дуализм, в противоположность монизму классиков. В той или иной форме романтик, как не раз уже было сказано, живет в двух мирах — то чувствуя в этом „земном“ отражение другого „надземного“ и благословляя мир природы и вещей, как священные символы непреходящей реальности, то, наоборот, ощущая резкое противоречие между миром этим и миром тем, отчего действительность этого мира приобретает характер то комического, то трагического контраста мечтающемуся миру; то, наконец, противопоставляя свое гордое и одинокое „я“ и миру действительному и миру идеальному, и страдая от этого противопоставления. Отсюда, из этого дуализма рождаются и романтическая символика, и романтический гиперболизм, и романтические антитезы. Черты эти могут сказываться все сразу в творчестве одного писателя, могут дифференцироваться: внешность явлений романтического стиля очень разнообразна, потому что нет единообразия и в предшествующем литературном развитии, и в социальной базе романтизма,

явившегося выражением классовой психологии и сбитого с позиций феодализма, и пригнетаемой феодально-монархической реакцией буржуазии, и борющейся за свои права и свободы мелкой буржуазии. Этот сложный и требующий особых исследований вопрос мы оставляем пока в стороне. Далеко не кончена еще работа по описанию литературных явлений, называемых романтизмом: объяснить же их можно будет после того, как они будут более или менее удовлетворительно описаны. Единообразия мы не встретим и в русской литературе 20—30 годов, к каковым мы относим обычно расцвет романтического стиля. По верному замечанию исследователя— „господствующее направление не исчерпывает собою эпохи и, взятое изолированно, характеризует собою не столько состояние поэзии, сколько вкусы читателей. Реально движение искусства всегда выражается в форме борьбы существующих направлений“ [1]). Борьба романтиков с классиками в скрытой или явной форме началась у нас еще до 20-х годов; она явилась, конечно, результатом предшествующего развития, но ее обострению и внешнему выражению помогли широко разлившиеся западно-европейские влияния. Из них всего яснее становится для нас, после ряда новейших исследований, влияние Байрона, у которого Пушкин учился сперва построению новой формы лирической поэмы, а затем комической, типа „Домика в Коломне“. Но самостоятельное развитие русской романтической поэмы пошло не от Байрона, а от Пушкина, и в массовой литературе мы найдем больше следов увлечения Байроном, нежели следов усвоения байроновского стиля. Первоначальные размеры русского „байронизма“, в роде тех, в каких он представлялся, например, А. Н. Веселовскому („Этюды о байронизме“) — в настоящее время приходится сильно сузить, несмотря на то, что имя Байрона одно время было лозунгом в борьбе за новое направление русской литературы.

Глубже проникало влияние французской романтики, произведений „неистовой школы“, в осуждении которой сходились на первых порах такие крайности, как „Литературная Газета“ и „Северная Пчела“, Булгарин и Пушкин, Сенковский и Белинский. „Московский Телеграф“ Полевого был довольно долго единственным журналом, не следовавшим общему течению. Но осуждения не особенно устрашали читающую публику, требовавшую переводов и оригинальных произведений в „неистовом“ стиле. Они появлялись, имели шумный, хоть и недолгий успех, оказавшийся успехом Марлинского, Каменского, Маркова, Войта, Тимофеева, Ушакова,

---

[1]) Б. М. Эйхенбаум, „Лермонтов“, стр. 19.

Закамского-Неелова, отчасти Жуковского-Бернета и Бенедиктова, именно у французов учившегося стилю своей патетической и манерной лирики. Так составилась одна группа русских романтиков — представителей „французской струи" в русском романтизме, захватывавшей на время и Гоголя и Лермонтова. А рядом означилась другая группа, для которой „новое яркое солнце восходит от страны древних тевтонов" — из Германии. Ее средоточие — отчасти „Московский Вестник" Погодина, отчасти московские кружки 20—30 годов (от кружка Раича до кружка Станкевича), „любомудры" — кн. В. Ф. Одоевский, Веневитинов, Киреевские, Шевырев, Погодин, Кошелев, Мельгунов, Кюхельбекер. Здесь изучают немецких философов, романтиков, теоретизируют, переводят книжку Тика и Вакенродера „Об искусстве и художниках" (перевод сделан в 1826 г.; переиздан с послесловием проф. П. Н. Сакулина, в изд. Некрасова в 1914 г.) и под. Художественные результаты работы этой группы как будто невелики: повести Одоевского, стихи Шевырева, Веневитинова и отчасти Кюхельбекера, Раича и др. Но воздействие ее окажется глубже и дольше: быть может, в эстетике Пушкина (это влияние вызывает, впрочем, авторитетные возражения, см. например, Н. О. Лернер в в 3-м томе соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон), в славянофильстве, а, кроме того, в творчестве замечательнейшего русского поэта, некоторое время находившегося в кружке Раича и воспитывавшегося под непосредственным наблюдением последнего, печатавшего первые свои стихи в „Урании" Погодина, в „Галатее" Раича и до конца сохранившего связь с „немецкой струей" русского романтизма. Этот поэт — Ф. И. Тютчев.

Обследование фактов, еще далеко незаконченное, установит, быть может, еще целый ряд литературных группировок в русском романтизме. Так, в отдельную группу мы должны будем выделить, может быть, женщин-писательниц, количество которых с конца 20-х и с начала 30-х годов возрастало резко, по сравнению с предыдущими моментами жизни русской литературы, и которые, именно как особая группа, трактуются русской критикой 30—40-годов (Киреевский, Шевырев, Никитенко, Катков и др.). Это кн. З. А. Волконская, М. Лисицына, Н. С. Теплова, гр. Е. П. Растопчина, К. К. Павлова, М. С. Жукова, Е. А. Ган (Зенеида Р—ва), гр. С. Ф. Толстая, Е. В. Кологривова (Фан-Дим), Е. И. Вельтман-Кубе, А. Я. Марченко (Т. Ч.) и другие, деятельность которых простирается от „эпохи романтизма" в следующие десятилетия, иногда сохраняя, иногда теряя свой первоначальный характер. Группы — в том смысле, в каком составляли ее, например, любомудры, женщины-писательницы не образуют, но деятель-

ность их объединяется не только кругом родственных идей, но и родственными литературными приемами. Мы имеем в данном случае, во-первых, известную аналогию соответственным явлениям западно-европейской литературы романтического периода. Литературное течение, имевшее одним из своих лозунгов освобождение и развитие человеческой личности, естественно, вызывало и мысли о свободе личности женской: женщина, отстаивающая право свободного существования своего „я“, должна была заявить это „я“ перед обществом, показать, какие большие человеческие ценности в нем заключаются, какой самостоятельный и незаменимый вклад она может сделать в сокровишницу художественного слова. Так было на Западе, где вслед за „высшими женщинами“ раннего романтизма (Каролина Шеллинг, Рахиль Левин, Беттина фон-Арним и др.) появляются уже на переломе столетий в Германии — Амалия Имгоф, Каролина Вольцоген, София Меро, Каролина фон-Гюндероде, а позже знаменитая романистка графиня Ида Ган-Ган и поэтесса А. фон-Дросте-Гюльсгоф; во Франции вслед за г-жей де-Сталь идут Марселина Деборд-Вальмор, Элиза Меркер, Дельфина Гэ и друг., заслоненные впоследствии образом Жорж-Санд.

Литературные факты русского романтизма несколько запаздывают: но и у нас в преддверии „женской“ литературы стоят „феноменальные женщины“, например, княгиня З. Волконская, Елизавета Кульман, Надежда Дурова (из числа писательниц), не столько своими произведениями, сколько своими биографиями, рано сделавшимися предметом общего интереса, подготовившие читателя к иному приятию „женской поэзии“, чем внушенное ему насмешниками из среды передовых литераторов начала века, свидетелей „успехов“ Анны Буниной или девицы Извековой. Для того, чтобы во времена Жуковского, Пушкина, Баратынского заинтересоваться творчеством какой нибудь Лисицыной, Тепловой или пятнадцатилетней Е. Шаховой, нужны были стимулы в виде фактов, из ряда вон выходящих. Этими стимулами и послужили образы женщин-гениев, вдруг представшие читательскому сознанию. За ними последовали уже только писательницы, выбирая из романтической поэтики особый круг тем, композиционных приемов, стилистических формул и прилагая все старания к тому, чтобы в своем творчестве сохранить свое особое женское „я“. Это им удавалось: действительно, для того, чтобы отыскать в русской литературе продолжение этой традиции, от времен романтизма мы должны перенестись к нашим дням — к творчеству автора „Четок“ и „Белой Стаи“.

Названная группа вместе с тем явилась и фактом раннего русского „Жорж-Сандизма“, иногда независимого от

прямого воздействия произведений Жорж-Санд, и тем более интересного. В историю же русской литературы второй трети XIX века ею вписана особая страница, мимо которой не должен проходить исследователь [1]).

„Женщины-писательницы“ — группа небольшая и неотрывно связанная с романтическим стилем. Но в тех же хронологических рамках помещается деятельность ряда крупных писателей, вопрос об отношении которых к романтизму — также один из очередных и существенно важных вопросов нашей науки. Это Пушкин и Баратынский, Гоголь и Лермонтов.

Вопрос о Пушкине и романтизме по своей постановке уже не нов. Школьная традиция, пережевывая Белинского, решала его отрицательно. Освободившись от влияния Байрона, учила она, Пушкин вышел на дорогу творчества в самобытно-национальном духе и явился основоположником того „художественно-бытового реализма“, какой и является типичным стилем русской литературы XIX века. Впрочем, слово „стиль“ в этой традиции употреблялось лишь в узком смысле слова, а стилем Пушкина принято было лишь восхищаться, не пытаясь путем кощунственной анатомии осознать и осмыслить свое восхищение. К началу XX века о стиле Пушкина мы знали только то, что случайно обронил из богатой сокровищницы своих наблюдений Ф. Е. Корш, доказывая парадоксальное положение о принадлежности Пушкину Зуевского окончания „Русалки“. В связи с оживившимся в XX веке интересом к проблеме романтизма, вновь стали толковать о романтизме Пушкина, перебирать и оценивать его случайные замечания. У поэта было свое мнение о романтизме, несходное со взглядами его близких людей: „Я заметил, что все — даже ты имеют у нас самое темное понятие о романтизме“ — писал он в 1825 г. князю Вяземскому, но сколько-нибудь полно этого мнения он так и не высказал. Подшучивая, с одной стороны, над „любомудрами“, критикуя Байрона, высмеивая нелепые, с его точки зрения, произведения французских романтиков, он, с другой стороны, не отрекался от звания русского романтика, и, выпуская, например, в свет „Бориса Годунова“, опасался, что „робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма“.

---

[1]) Русским писательницам 1830—60 г. (главным образом, Е. Н. Ган, М. С. Жуковой, гр. Е. Н. Растопчиной, К. К. Павловой) мною посвящена оконченная в 1919 г. работа: „Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830—1860 г.г.“, до сих пор ненапечатанная и по своим размерам (около 30-ти листов) мало имеющая шансов на скорое появление в печати. Некоторыми наблюдениями из этой работы я пользовался для статьи о Брюсовском издании сочинений К. К. Павловой (в „Известиях отд. р. яз. и слов. Акад. Наук“ 1918 г.) и для статьи „Тургенев и русские писательницы“ в сборн. „Творческий путь Тургенева“ под редакцией Н. Л. Бродского, Лгр. 1924 г.

И, однако, сопоставляя его поэтическую физиономию с обликами наших романтиков как немецкого, так и французского толка, прежде всего поражаешься резкой разнице: она во всем — и во взглядах на природу поэтического творчества („вдохновение“), и в вопросах поэтической техники („слог“), в языке так же, как в выборе сюжетов и в приемах композиционной техники. Вокруг Пушкина кишела толпа подражателей, но чем дальше он шел, тем она становилась реже, и „Повести Белкина“ не одному Белинскому предстали, как „осень, дождливая осень после прекрасной роскошной благоуханной весны“. Вырисовывается понемногу изолированное положение Пушкина и небольшой группы поэтов — друзей и учеников возле него, отказавшихся от старомодного классицизма и оставшихся при поэтике своеобразного „истинного романтизма“, где острые углы и ломанные линии новой школы смягчены были воздействием трезвой классической традиции.

Именно таким представляется положение поэзии Пушкина в русской литературе 20-х и 30-х годов. У некоторой группы современных исследователей, нужно заметить, начинает преобладать иная точка зрения. Пушкина они связывают с поэтической традицией русского классицизма XVIII и начала XIX века: „Пушкин завершает собой развитие классической традиции в русской поэзии, восходящей к Державину и Ломоносову и воспитанной, преимущественно, на французской поэтической культуре, в противоположность Жуковскому, Тютчеву и Фету, примыкающим к немецкой романтической лирике“ — говорит, например, В. М. Жирмунский [1]), выдвинувший тезис о Пушкине-классике еще в 1917 году, развивавший его в своих работах 1920—22 года и получивший поддержку со стороны Б. Н. Эйхенбаума в статье последнего „Проблемы поэтики Пушкина“ (1921 г.). Обстоятельства, однако, не позволяли до последнего времени ни одному, ни другому из названных исследователей сколько-нибудь подробно аргументировать это утверждение. Лишь в последней большой работе своей о Байроне и Пушкине В. М. Жирмунский на основании тщательного анализа южных поэм русского поэта пришел к выводу, что с первых шагов своих на пути увлечения Байроном Пушкин вступает в борьбу с поэтикой романтизма, борьбу, связывающуюся и в композиции, и в стиле его поэм и кончающуюся выходом „из субъективной лирической замкнутости эмоционально экспрессивного романтического творчества в объективный, живописно

[1]) „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“, 1922 г., стр. 92.

конкретный (?), художественно-законченный мир классического искусства". Однако, в примечании к цитируемой странице осторожный исследователь делает оговорку: „в настоящее время я думаю, что проблема „классицизма" Пушкина требует существенного пересмотра. Исторические формы русского классицизма в XVIII веке в пушкинскую эпоху требуют более детального анализа и дифференциации, которые позволят окончательно выяснить связь поэтики Пушкина с теми или иными поэтическими течениями „классического" XVIII века" [1]).

Действительно, без этого „детального анализа" тезис о Пушкине-классике, несмотря на всю его заманчивость, остается априорным, так как обнаруженная анализом „южных поэм" борьба поэта с Байроновской поэтикой еще не свидетельствует об отсутствии у него романтических связей в других областях его творчества, не опровергает его собственных убеждений насчет осуществляемого им „истинного романтизма", не заставляет забыть ни о многочисленных случаях его отмежевывания от классической поэтики, ни о той поре „высокопарных мечтаний", которую он, по собственному признанию, переживал и которая должна была найти выражение в его стиле.

Для изучения Пушкинского стиля у нас сделано, во всяком случае, меньше, чем для изучения стиля других, названных выше великих поэтов: Баратынского, Гоголя, Лермонтова. Каково их отношение к романтизму?

Хронологически они друг другу не современны. Баратынский — старший из трех; но интересно отметить приблизительное совпадение кульминационного пункта их деятельности: в 1840 г. вышел „Герой нашего времени", а два года спустя сборник Баратынского „Сумерки" и первая часть „Мертвых Душ". Облики их различны и в глазах современников и в глазах потомства. Первый, долгое время считавшийся поэтом „пушкинской плеяды" — в смысле чуть ли не ученика Пушкина — лишь недавно выдвинулся в первый ряд литературного Олимпа читателей; второго — Гоголя — долгое время считали основателем какого-то нового „направления" в русской литературе — „реализма"; третий рассматривался то как байронист прежде всего, то как „поэт сверхчеловечества", но связь его с эпохой оставалась столь же неясной, как и его

---

[1]) „Байрон и Пушкин", стр. 174 и примеч. на стр. 329—330. О классицизме Пушкина см. того же автора „Задачи поэтики" в сб. „Задачи и методы изучения искусства", Пб. 1924 г. (первоначально та же ст. в „Началах" 1922 г. № 1) и упомянутую статью Б. М. Эйхенбаума в сборнике „Сквозь литературу", Лгр. 1924 г. стр. 157—170 (то же в Пушкинском сборнике Дома литераторов 1921 г.).

место в истории русской литературы, тем более, что очевидных связей, в виде кружков, журналов — у него не было.

Но, несмотря на все различия, в их литературной позиции есть нечто общее. Все трое — на острие перелома от поэтики романтизма к поэтике натурализма; все трое они пережили этот перелом мучительно, и только один, младший, подошел к возможности некоего синтеза, но осуществил его в своем творчестве далеко не в полной мере.

Баратынский, по своему литературному воспитанию, связям, склонностям как будто типичный „классик". Целый ряд особенностей стиля связывает его с поэтами Пушкинского кружка. Но есть у него и „необщее выражение": архаическое одеяние его музы возвращает нас через Пушкина к стилю его предшественников, а с другой стороны, мы находим у него „обороты смелые и неожиданные", каких не испугался бы из поэтов 20—30 г.г. разве один Пушкин.

Настойчиво интересует Баратынского проблема художественного творчества и проблема поэзии вообще. Он обсуждает их в своей лирике, сравнивая поэта с Ньютоном и выставляя смелый тезис: „две области сияния и тьмы и с с л е д о в а т ь равно стремимся мы". Мы, т.-е. художники: в области нравственных понятий возможны и необходимы открытия; путь поэта — путь исследователя - экспериментатора. „Приобщите к опытам вашим о п ы т ы всех прочтенных вами писателей", говорит Баратынский, защищая от упрека в безнравственности свою „Наложницу" (Цыганку). Можно вспоминать по поводу замечательного предисловия к этой поэме аналогичные места у писателей конца XVIII — начала XIX в., но как не вспомнить и сами собой напрашивающиеся аналогии из статей Зола об экспериментальном романе, как не увидеть в этом призыве к поэзии исследующей лозунгов будущего натурализма!

Таковы и поэмы Баратынского, ранние провозвестницы „натуральной школы", не замеченные Белинским, не заметившим и „Повестей Белкина". Белинского не могли удовлетворить эти поэмы ни в ту пору, когда он веровал, что „все действительное — разумно", ни тогда, когда он стал протестовать против действительности. У Баратынского он не нашел бы ни идеализации, ни протеста: ничего, кроме „прозаических бредней" — объективного искусства, критику чуждого.

Но была и другая причина, мешавшая Белинскому понять это: колебания самого Баратынского, колебания, роднящие его с французскими поэтами эпохи реставрации и так и оставившие его на грани двух литературных стилей. „Я из племени духов, но не житель Эмпирея" — одно из многочисленных заявлений о мучительном раздвоении между мыслью и мечтой,

между поэзией и наукой, пользой, прозой. От этого недостижимым идеалом сделался Гете, гармонический поэт, изведавший и испытавший мир вещей и явлений и сохранивший ясность и величавое спокойствие, недоступное русскому поэту, почтившему его память. Баратынский скорбно остановился в преддверии [1]); в творчестве Лермонтова совершилось преодоление романтизма и наметился переход к „снижению стиля", к лирике Некрасова, к созданию новой прозы [2]); сложнее всего был творческий путь третьего — Гоголя, до сих пор еще не разгаданный и служащий предметом оживленного научного обсуждения [3]).

Некогда безаппеляционно признанный основателем реализма в русской литературе, прямым учителем Достоевского, Тургенева, Гончарова и других представителей „натуральной школы" в русской литературе, Гоголь постепенно обращался в начале XX в. в сознании критиков и историков литературы в типического романтика, в самого „фантастического из всех русских писателей". „О, как отвратительна существенность! Что она против мечты?" — восклицает герой „Невского проспекта", уходящий от действительности в мир грез, подобно тому, как другой — Поприщин — уходит от нее в безумную мечту о Фердинанде, короле испанском и как третий — „доброе животное", Акакий Акакиевич — в улиточную мечту о новой шинели, озаряющую небывалым светом мир букв и росчерков пера, в котором он дотоле жил. Идеал и действительность враждуют: искусство может их примирить, идеализируя бытие: художник, творя без „святости", объективно копируя действительность, становится слугой дьявола и несет в мир только зло. Такова идея „Портрета": романтиком выглядит Гоголь и по своим идеям, по своим темам, по своему стилю, и по испытанным им со стороны немецких романтиков и французской „неистовой" школы влияниям. Но творчество его двулико; у него не романтический метод работы, и процесс создания „Ревизора" и „Мертвых Душ" с особенной наглядностью вскрывает под личиной романтика — натуралиста по всем своим склонностям; под личиной мистика во что бы то ни стало — глубокого рационалиста.

---

1) По характеру данной статьи, я не могу, к сожалению, снабжать свои утверждения достаточной аргументацией; к отдельным ее положениям я надеюсь, впрочем, еще вернуться в других работах.

2) См. кн. Б. М. Эйхенбаума, упомянутую не раз выше; автор ее, впрочем, нигде не говорит о романтизме, не прибегая даже к самому этому термину.

3) Здесь особенно нужно отметить работы В. Виноградова, из которых напечатано пока лишь немногое (см. „Гоголь и натуральная школа", Лгр. 1925 г.). В. Виноградову принадлежит обоснование положения о влиянии „неистовой" школы на Гоголя,

Вспомним, действительно, как истолкован был автором — уже после написания — „Ревизор“, и сколько усилий приложил Гоголь, чтобы превратить сатиру на уездное чиновничество в средневековую моралитэ, где действие происходит в душевном Граде, пристанище разнообразных пороков, в среду коих является ложная Совесть, самообман и т. п. Сходный процесс имел место и в „Мертвых Душах“. Уже написана была первая часть, в окончательную редакцию коей вкраплены и намеки на дальнейшее содержание, и лирические отступления, придающие таинственный и многообещающий смысл рассказу. Но, словно испугавшись, что его не поймут, Гоголь прерывает работу. До сих пор — в „Ревизоре“, например, — путь его был обычным путем художника от „образа“ к „идее“: от создания картины -- к желательному для ее автора истолкованию. Теперь, принимаясь за продолжение „Мертвых Душ“, он изменил этому нормальному пути. В работу вклинились „Выбранные места“, своеобразный комментарий, теоретическая программа 2-го и 3-го тома, программа при том мало самостоятельная, повторявшая если не Сильвио Пеллико (указанного, как один из образцов, проф. Шамбинаго), то хотя бы Жуковского, в статьях которого нередко трактуются те же, что у Гоголя, темы, только в более отвлеченной плоскости. Эту программу Гоголь затем пожелал втиснуть в живые образы „второго тома“ и, конечно, не смог удачно совершить такого противоестественного для поэта деяния. Отсюда трагедия со вторым томом, трагедия, характерная для всего исполненного противоречий между теорией и практикой, между замыслом и осуществлением, между материалом и стилем Гоголевского творчества. В этом противоречии, может быть, заключается удивительное своеобразие Гоголя - художника, не оставившего учеников, не нашедшего себе удачливых подражателей. Современники противоречия не заметили: имя Гоголя связано было с новой поэтикой, Гоголю во многом чуждой [1]).

Таким образом, ни один из русских „крупных“ писателей, современных русскому романтизму, не был захвачен им всецело. Из этого, конечно, нельзя заключать, что романтизм не оставил у нас в первой половине XIX века заметных следов, что характер его был „наносный“. Не говоря уже о литературном влиянии, тянущемся через весь век, некоторых типичных романтиков (в роде Марлинского), ни о том, что романтизм выдвинул Тютчева, сделавшегося фактом русской

[1]) Иное, более сложное толкование творческого пути Гоголя дает В Виноградов, намечая его пока конспективно в названной выше работе и обещая (на стр. 64) в ближайшем будущем дать его обстоятельное развитие и обоснование.

литературы, правда, впоследствии — факты касания Пушкина, Гоголя, Лермонтова к русской романтике говорят сами за себя. Рецидивы „романтики“ 20—30 годов скажутся не раз в творчестве позднейших писателей, примыкающих к другим течениям (у Тургенева, Достоевского и других) — вплоть до нашего времени. Таким рецидивом большинство критиков и исследователей склонно считать, например, те разнообразные литературные течения конца XIX-го и начала XX-го века (декадентство, символизм, импрессионизм и проч.), которые обобщаются обыкновенно под кличкою „модернизма“. Модернизм, как нео-романтизм — такое уравнение стало почти азбучной истиной. Кажется, однако, что оно сделано слишком поспешно, и не смотря на наличность в отдельных случаях видимых сходств между, например, символистами конца XIX века и романтиками начала века, не следует забывать о глубоком внутреннем различии между ними. „Модернизм“ — детище не романтизма, а натурализма средины века: в противовес романтизму и экспрессионизму наших дней, он исходит от чувственных восприятий, в природе видит материал для искусства, ее воздействие, производимое ею на наши чувства впечатление старается возможно более точно, возможно более утонченно передать. Это „искусство впечатления“ („Eindruckskunst“) в противоположность „искусству выражения“, каким был романтизм и является экспрессионизм, в наши дни обновивший и углубивший старую романтическую традицию. Это не мешало, например, русским символистам конца XIX века многому учиться у старых романтиков, заимствовать у них отдельные приемы, совпадать с некоторыми из них в стремлениях к „напевности, эмоциональности“. Каждое литературное направление, отправляясь в путь, ищет своих предков, говорит о своих предшественниках. Ищут их и его критики. Так и французский романтизм 20—30 годов XIX века некоторым критикам казался возрождением или, лучше сказать, „вырождением“ поэзии Ронсара и Плеяды („Ronsards dégenérés“ называет романтиков напр. Баур-Лормиан в 1825 г.), а все романтическое движение в Германии для Гейне, например, было „возрождением средневековой поэзии“ — но мы никогда не найдем пути в переплетающейся чаще литературных стилей, если поддадимся обману этих внешних сходств и возможных сближений.

Июль, 1925.

З. С. ЕФИМОВА

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

„МАСКАРАД" М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Драматургия Лермонтова, несомненно, являющаяся очень ярким и характерным моментом в истории русской романтической драмы, до сих пор еще недостаточно исследована. Отрицательный приговор, вынесенный ей некогда критикой, сделался „историко-литературной традицией" и долгое время мешал объективному изучению Лермонтова-драматурга. Установилось априорное мнение, что задатков истинного драматурга Лермонтов, подобно всем „субъективным" поэтам, не имел, что изучать его драмы не для чего, так как можно быть заранее уверенным, что ярко очерченных образов там нет [1]). Мнение это повторялось не раз с незначительными вариациями: „талант Л., так же как и Байрона, очень мало подходил к драматической форме" [2]), „лиризм духа помешал Л. создать оригинальную драму" [3]) и т. д. Оно дожило и до наших дней в известной книге Б. М. Эйхенбаума, полагающего, что драмы Л. не более как „теоретические опыты", где отсутствует драматическое движение, где большинство лиц имеет условный и декоративный характер [4]). В частности, по поводу „Маскарада" — критика отмечала, что это произведение совершенно неудачное (Висковатов), что образ Арбенина — „незаконченный эскиз" (Дюшен) и т. д.

Ни композиция „Маскарада", ни тематические и композиционно-стилистические связи этой драмы с репертуарной средой ее эпохи не были до сих пор предметом специаль-

---

1) Иванов, И, „Лермонтов как драматург" („Артист", 1891, № 14).
2) Бороздин, „Лермонтов", Спб. 1914. Изд. „Прометей".
3) Фишер, В., „Поэтика Лермонтова", „Венок Лермонтову". М. 1914, 222).
4) Эйхенбаум, Б., „Лермонтов", Лгр. 1924, 82.

ного изучения [1]). Настоящая работа и ставит его своею задачей. Анализ композиции „Маскарада“ свидетельствует, что Лермонтов удачно разрешил целый ряд трудностей драматической техники, еще не подвластной ему в первых его пьесах, что, вопреки приведенным выше суждениям — „Маскарад“ показывает его быстрый рост, как драматурга. Установление же аналогий и параллелей между пьесой Л. и современною ей драматической литературой позволит отчетливее представить себе особенности того литературного жанра, который называется „русской романтической драмой 20—40-х гг.“

I

Жизненное поприще „Маскарада“ — было неудачно. Созданный в 1834 — 35 гг. он мог бы явиться ярким выражением романтизма в русской драме, но внешние обстоятельства задержали его выход на суд театральной критики и зрителей.

В 1828 году, когда впервые была дана в Большом театре в Петербурге пьеса Дюканжа: „30 лет или жизнь игрока“ — „романтизм пришел, увидел и победил русскую сцену — с этого момента на ней воцаряются разбойники, злодеи, яд, ножи, кинжалы, убийства, измены“ [2]). Действительно, в репертуаре этой эпохи мы найдем целую серию переводов и переделок немецких и французских мелодрам: Дюма, Мюльнера, Гюго и др. В повествовательной литературе романтизм также прочно утверждается с конца 20-х годов: на литературном поприще выступают причисленный к романтикам Загоскин (1829), Марлинский (1832), Вельтман (1830), Одоевский и др. Но властной рукой цензора „Маскарад“ изъят из

---

[1]) В 1924 году, когда эта работа была уже закончена, появилось специальное исследование Яковлева — „Лермонтов, как драматург“, изд. „Книга“ (1924). Автор поставил в нем три, трудно соединимых друг с другом задачи: выяснение автобиографических моментов драм, социологическое их истолкование и установление источников (влияний). Композиционному анализу отведена последняя глава, стоящая изолированно. Провести все исследование единым методом автору не удалось. Социологический анализ дается в упрощенном виде (Л. обратился в Испанию, потому что видел там родину своих предков“ — и в этом сказалось классовое влияние (?) (стр. 76). Но ведь в Испанию обращались и Шиллер, и В. Гюго, и Дюма, и Мюссе?. Роль литературной традиции, захватившей Л., остается невыясненной. Замечая мимоходом, что Л. разрабатывал свои драмы в „духе романтическом“, автор ни разу не останавливается на характеристике этого „духа“ (жанра романтической драмы) и на отношении к нему автора „Маскарада“. Вот почему и после книги Яковлева изучение драматургии Л. остается насущной задачей историка русской литературы 30 - 40 гг.

[2]) Игнатов, „Театр и зрители“, стр. 133.

этой родственной ему среды: в печати он появляется лишь в 1842 г. в „Собрании стихотворений Л.“, а на сцене только в 1852 г., когда отзвучали уже манифесты натуральной школы („Физиология Петербурга“, „Наши, списанные с натуры“, „Петербургские вершины“, „Бедные люди“), и последняя прочно утвердилась в театре в виде бытовых пьес. Как раз 1853 год Вольф считает „новой эрой в русском театре:“ „В первый раз дана была пьеса Островского „Не в свои сани не садись„ и, с этого дня, риторика, фальшь, галломания начали понемногу исчезать из русской драмы“ [1]). Романтический жанр, доведенный до парадоксальных крайностей, давно был изжит и неоднократно пародирован. Понятно, после этого, что драма Лермонтова явилась полным анахронизмом в 1852 году, успеха не имела и шла в этом сезоне только три раза [2]). В сезон 1855—1881 г., она, по указаниям Вольфа, была возобновлена, но прошла бесследно. Отзывы критики, отрицательные в 1842 г., („Библ. для чтения“ 1843 г., ч. II, отд. VI, „Отеч. Зап.“, 1843 г., т. XXVI отд. VI, „Лит. Газ.“, 1843) становятся к 60-м годам необычайно резкими. Ап. Григорьев называет ее „нелепой, хаотической драмой“ („Р. Сл.“, 1859, № 2), является стремление „развенчать поэта“, как подражателя Байрона, указывается на „пошлость героев, скорбь которых пуста и безсмысленна“ („Р. Сл.“, 1863). Романтическая драма называется „отжившей свой век ветошью“ (Библ. для чт.“, 1862 г., ноябрь).

Но, несмотря на это, „Маскарад“ не умер. Возрождение его относится уже к нашим дням. В 1911 г. Александринский театр предполагал его поставить в текущем сезоне [3]), но и здесь романтический „злой рок“ тяготет над ним: ни в этом, ни в следующем году он поставлен не был. Явилась надежда, что он пойдет в год Лермонтовского юбилея, но началась война, и на заседании дирекции В. А. Теляковский высказался против постановки, так как „настоящий момент не подходит для празднования юбилеев“ (Театр и искусство“, 1914, № 35, хроника). Однако, Народный дом поставил его в 1914 году, и в роли Арбенина выступил П. В. Самойлов. Наконец, только 25 февраля 1917 года „Маскарад“ был поставлен Мейерхольдом на сцене Александринского театра. „На улицах уже начиналась революция, слышались крики, собирались толпы с флагами, трамваи не ходили. Было пустынно и жутко; и, всетаки, театр был полон, и по каким ценам: кресло стоило 22 р. У подъезда театра автомобили стояли черными сплош-

---

[1]) Вольф, „Хроника петербургских театров“, Спб. 1877, стр. 156, т. I.
[2]) Там же, ч. II, стр. 182.
[3]) „Ежегодн. Имп. Т.“, 1912 г., обзор сезона.

ными рядами“ [1]). Но рецензент недоволен этой постановкой, явившейся, по его словам, „Вавилоном бессмысленной, нелепой роскоши“.

Делаясь модной, популярной среди масс, драма становится достоянием провинциальных сцен, дачных театров инсценируется, наконец, для кинематографа.

II

Драма „Маскарад“ имела не две, а три редакции, как выяснилось из цензурных материалов, сообщенных „Ежегодником Императорских театров“ [2]). Первая не дошла до нас ни в рукописи, ни в печати; сведения о ней можно получить только из отзыва цензора Ольдекопа. Она состояла из 3-х актов и оканчивалась отравлением Нины. Представленная в цензуру в 1835 году, она была возвращена „для нужных перемен“; цензор писал, что сцена, где Арбенин бросает в лицо князю карты, должна быть изменена. „Я не могу понять, как автор мог бросить вызов костюмированным в доме Энгельгардов“ [3]). В январе 1836 года „Маскарад“ снова поступает в цензуру уже с прибавлением четвертого акта. Важно отметить, что в первоначальный замысел Лермонтова не входило наказание Арбенина, и прибавлено оно из цензурных соображений. Это вынужденное добавление отразилось на композиции всей драмы. Как увидим дальше, четвертый акт нарушил ее стройность и цельность. Но и в этот раз, она цензурой не пропущена—Ольдекоп пишет: „желание графа Бенкендорфа, чтобы пьеса оканчивалась примирением между г-жею и г-ном Арбениными не выполнено поэтом. Остались те же неприличные нападки и дерзости против высшего общества“. Важно отметить также необыкновенную настойчивость Лермонтова, упорное его желание видеть свою драму на сцене. Он очень беспокоится об ее участи, пишет Раевскому о своих опасениях [4]) и после второй неудачи снова поспешно принимается за переделку, не останавливаясь даже перед полным разрушением основного замысла и формы. Все это свидетельствует о том, что он не смотрел на свою драму, как на „незрелый опыт“, а видел в ней известные достижения, которые и открываются, действительно, при детальном анализе.

---

1) „Театр и Иск.“, 1917, № 10, 11.

2) „Маскарад“ М. Ю. Лермонтова в драматической цензуре, „Ежегодн. И. Т.“, 1911 г., вып. V.

3) Там же.

4) 16 янв. 1836 г. V т. Собр. соч. Л. изд. Ак. Н.

Третья редакция, представленная в том же году под названием „Арбенин“, имела пять актов. Отзыв о ней дан снисходительный: „ныне пьеса представлена совершенно переделанная, только 1-е действие осталось в прежнем виде. Нет более никакого отравления, все гнусности удалены“ [1]). Но, однако, желание Лермонтова видеть, во что бы то ни стало, свое детище на сцене не исполнилось — постановка снова не была разрешена. — Авторские рукописи 2-й и 3-й редакции также до нас не дошли, мы имеем лишь печатный текст 1842 г. В рукописном виде в архиве драматической цензуры сохранился лишь экземпляр, написанный рукою переписчика, но с двумя пометками Лермонтова, представленный в 1846 г. (следовательно, уже после смерти Л.) для разрешения и снова его не получивший. Затем рукопись 1852 года, поступившая в цензуру в отрывках [2]). Нет никаких оснований считать ее 4-й редакцией, (как это делает Яковлев) так как переделки, которые туда внесены, принадлежат не Лермонтову и пьеса так и названа „Маскарад, сцены, заимствованные из комедии Лермонтова“. Следовательно, эта редакция никакого значения для изучения Лермонтова, как драматурга, иметь не может. Таким образом, пьеса, разрешенная, наконец, к постановке и шедшая в 1852 г. в исполнении Каратыгина 1-го, Читау, Орловой (см. Вольфа), была очень далека от Лермонтовской драмы и заканчивалась самоубийством Арбенина. Полное же разрешение, как сообщает „Еж. И. Т.“,— в своем настоящем виде (2-я ред. в 4-х актах) „Маскарад“ получил лишь в 1862 г. У этой редакции своя длинная история—она и является предметом настоящего исследования.

III

Уже внешняя структура драмы говорит об ее романтической родословной. Она состоит из 4-х действий, при чем каждое делится, в свою очередь, на ряд сцен, переносящих зрителя в новую обстановку. Д. I — игорный зал, маскарад, квартира Арбенина. Д. II—квартира баронессы, кабинет Арбенина, квартира князя, комната у N. Д. III—бал, спальня Арбенина. Д. IV—квартира Арбенина. Деление на сцены не случайно, каждая выполняет свою роль в развитии действия, являясь одним из необходимых моментов в постройке целого. Переходя к рассмотрению динамической композиции, будем иметь в виду пять основных частей драмы, намечаемых Фрей-

---

1) „Еж. Имп. Т.“, см. выше.

2) Подробное описание этой рукописи (хран. в „Библ. р. драмы“ № 1845) дано в книге Яковлева стр. 199 — поэтому я его опускаю.

тагом [1]): 1) вступление, 2) повышение, 3) кульминационный пункт, 4) падение или поворот, 5) катастрофа.

Вступление обнимает все I действие, при чем 1-я сцена является экспозицией, 2-я — первой частью завязки, 3-я содержит окончательную завязку и первый момент подъема. Сцена 1-я, открывающаяся в игорном доме, является вступительным аккордом. Быстрый нервный обмен репликами определяет основной темп и настроение драмы. Этот прием настраивающего аккорда был свойствен Шекспиру: в „Ромео и Юлии“ — площадь, звон мечей, в „Макбете“— буря и гром, Шиллеру в „Марии Стюарт“—борьба кормилицы с похитителями тайных бумаг королевы и т. д.

Эта сцена выполняет все задачи экспозиции: подготовляя атмосферу для появления Арбенина, она дает затем его характеристику и историю его прошлого (разговор Казарина со Шприхом), в ней обрисовываются второстепенные персонажи: Казарин, Шприх, отчасти князь Звездич, затем в ней завязываются взаимоотношения князя и Арбенина. Центральный момент сцены, нужный для дальнейшего действия,—игра Арбенина за князя. Арбенин вспомнит об этой услуге в кульминационном пункте и это еще более усилит его ненависть к князю.

Завязка драмы сложная. 2-я сцена содержит ее первую часть, „возбуждающий момент“ (по терминологии Фрейтага), данный в рамке и на фоне маскарада, что облекает ее в таинственный колорит. Быстрая смена выходов (их 7) сообщает ей темп движения, нервности. Складывается она постепенно из ряда нарастающих моментов в двух плоскостях: 1) таинственная маска теряет браслет; 2) другая—дарит его князю и заинтриговывает последнего — все это развивается в плоскости, действия внешнего; 3) неясное же подозрение, мелькающее у Арбенина при виде браслета, к которому он психологически подготовлен таинственным предсказанием, дано затем в плоскости—действия внутреннего. Таким образом, загадочный браслет связывает ряд действующих лиц и две линии действия в один общий узел. Вторая окончательная часть завязки отнесена в 3-ю сцену. Подозрение Арбенина, готовое рассеяться по выходе из таинственной маскарадной атмосферы, приобретает реальное основание, когда он убеждается, что на руке Нины браслет отсутствует. Быстрое нарастание подозрения, и рождающаяся жажда мести является первым подъемом линии действия. Для дальнейшего его развития необходимы какие то внешние двигатели, так как Арбенин ожидая новых доказательств, пока еще пассивен. Поэтому

[1]) „Die technik des Dramas“, 12 Aufl. 1912, гл. II, § 2.

оно совершенно логически перенесено во 2-ю плоскость, где быстро развертывается. 1-я сцена и часть 2-й II-го акта и являются „повышением“, складывающимся из 3-х восходящих углов (если изобразить это графически, следуя Аристотелевской „кривой“): 1) князь сообщает баронессе о своем маскарадном происшествии; 2) для своего спасения баронесса решается на клевету, пуская ее в ход через Шприха и 3) мнимая „записка от княгини“ попадает в руки Арбенина. Моментом наивысшего напряжения в этой сцене является монолог Арбенина, в котором он прощается с добродетелью и вступает на путь мести. Все нити, вплетавшиеся до сих пор в действие, сконцентрировались здесь: баронесса, виновница интриги, в лице своего наперсника Шприха, князь, в виде письма, Казарин, как живое олицетворение прошлого Арбенина. Благодаря такому выполнению этой части драмы и ее роли в целом, мы можем считать это место кульминационным пунктом. В линии восходящей динамическая роль принадлежала, как мы видели, второстепенным лицам, образующим враждебный лагерь по отношению к герою. Последний же выступает в активной роли только в сцене 3-ей, II действия, которая может быть названа неудавшимся трагическим моментом, так как задуманное убийство князя не совершается. Внедряющееся эпизодически неожиданное появление баронессы делает возможной случайную развязку, которая, однако, не происходит, так как Арбенин не слушает ее объяснений. Постройкой этих двух моментов Лермонтов обязан, несомненно, Шиллеровскому „Коварству и любовь“. Фердинанд убеждается в измене Луизы из письма, которое является плодом интриги сплотившихся против него враждебных сил, и хочет отомстить мнимому похитителю чести его возлюбленной, но поединок не удается. Гофмаршал стремится открыть истину, но раздраженный Фердинанд прерывает его, и развязка не совершается (д. IV) [1].

Поворот действия начинается в 3-ей сцене, когда после неудавшегося убийства у Арбенина рождается новый таинственный замысел, и заключает в себе всю 4-ю сцену II акта и 1-ую III. Динамическая роль сосредоточивается теперь в руках главного героя, который создает два, постепенно наростающих, момента драматического напряжения: 1) месть князю за карточным столом и 2) решение отравить Нину, для чего потребовалась новая мотивировка в виде

[1]) Яковлев находит, что „динамическая канва от получения письма до отравления героини полностью перенесена Л. из „Ков. и люб.“—Шиллера“—(227 ст.), чего, как увидим из дальнейшего, сказать нельзя.

„разговоров в толпе", „слухов", то есть вторичная концентрация враждебных сил — и поэтому это место вырастает почти до второго кульминационного пункта драмы.

Сцены поворота считаются самой трудной частью драмы, в которой и должна обнаружиться сила поэта. „Здесь требуется энергический подъем, усиление сценических эффектов, так как зритель успел к этому времени удовлетворить жажду впечатления. Борьба героя возрастает—нужны только важные черты, число действующих лиц должно быть как можно меньше, и они должны быть замкнуты в крупных сценах" [1]). Все эти принципы постройки соблюдены поэтом: „поворот" действия отличается, как мы видели, чрезвычайной напряженностью — „Spannung'ом".

Трагический момент — отравление Нины отделен от 2-го кульминационного пункта драмы—ее пением, которое усиливает трагичность происходящего.

Катастрофа, благодаря прибавлению IV акта, складывается из 2-х частей. 1) Логически вытекающая из предыдущего неизбежная—смерть Нины, перед которой происходит полное раскрытие характера Арбенина, подчеркивающее эту неизбежность; 2) разоблачение тайны браслета, для чего достаточно было бы одного князя с письмом, но, так как сюда присоединился мотив обличения (благодаря цензурным требованиям), то явилась эпизодическая история Неизвестного, совершенно не нужная для основной магистрали действия. Эта фигура обрамила таинственным колоритом всю драму, выступив в ней в роли карающей судьбы: в завязке—предсказывая несчастье Арбенину, в развязке — его обличая, а в трагический момент отравления, подтверждая фатальность происходящего. Таким образом, все это явилось следствием прибавления IV акта, и продиктовано необходимостью связать его с целой драмой. Связь эта вообще чрезвычайно слабая. Сомнение, мелькнувшее у Арбенина в конце III действия, (которое, очевидно, также вставлено во 2-ой редакции), неожиданно выростает в IV—в целую душевную драму. Обилие эпизодических лиц и явлений (Казарин, родственники, доктор) с ненужными для действия разговорами, статика вместо динамики резко отличают его постройку от трех основных актов первой редакции.

Исключительная динамичность композиции „Маскарада" является большим завоеванием в драматургической технике Лермонтова, так как его первые опыты лишены ее совершенно.

---

[1]) Фрейтаг, гл. II.

Если в „Маскараде“ зритель безпрестаино переходит от одного напряжения к другому, и нервная, изломанная в быстрых подъемах и падениях линия является характерной схемой его действия, соответствуя вполне общему замыслу, колориту и характеру героя, то в юношеских драмах, наоборот, преобладает статика, действующие лица без конца разговаривают, повествуя о событиях, а наиболее трагические места иногда намеренно удалены за кулисы (например, сцена самоубийства Владимира в „Странном человеке“). Таким „вестником“ постоянно является Моисей в „Испанцах“ или эпизодические лица: слуги, гости в „Стр. ч.“ и т. д.

Также статически строится завязка: Соррини в „Испанцах“ (1830 г.) в длинном монологе излагает свой замысел — похитить Эмилию (д. II, сц. 1); в „Menschen und Leidenschaften“ (1830 г.) о заговоре Марфы Ивановны читатель узнает из ее разговора с Дарьей только в IV акте. В „Странном человеке“ (1831 г.) завязкой драмы является монолог княжны (II сц.).

Точно также единство действия „Маскарада“, (которое, как мы видели, разворачивается в двух плоскостях так, что каждое движение во 2-й необходимо для мотивировки в 1-ой)— большое достижение Лермонтова, так как характерной особенностью его юношеских драм является параллельность действий, и обилие эпизодов, не связанных с основной магистралью. В „Испанцах“, например, кроме основного сюжета: борьбы Соррини и Фернандо за Эмилию, имеется еще другой — раскрытие тайны рождения героя, данный совсем не драматически: дон-Альварец рассказывает Фернандо о том, как он был найден (д. I, сц. 1), Сарра рассказывает Ноэми о пропаже ее брата (д. II, сц. 2), Моисей открывает тайну сперва Ноэми, а затем самому Фернандо, что, однако, не оказывает никакого влияния на развитие основного действия. Имеется еще побочный эпизод — любовь Ноэми к Фернандо, которому отведено много места (в сц. 2-й II д., в III д. 2 сц. 2 и 3 сц. в V д.), также не связанный совершенно с основным замыслом. В „M. und L“ даны два параллельных сюжета: 1) семейная драма Юрия и 2) его любовь к кузине. Объединяются они только единством героя, но вот яркий пример того, что это не создает единства действия. Мы имеем две завязки, две развязки и две параллельных линии. Переходы от одной к другой случайны, внутренне не мотивированы. В „Странном человеке“ — та же параллельность двух сюжетов, но все же эта драма является следующим этапом в развитии мастерства поэта-драматурга, сознавая уже свои недостатки он пытается связать оба действия. Семейная драма вносится во 2-ю плоскость: Владимир рассказывает о своем

несчастьи Наташе, об этом говорят в гостиной Загорской, слуга, приходящий от матери, связывает сцену III и V. Правда, связь эта чисто внешняя, но интересно отметить наличность этих попыток. Наконец, обе линии связаны общей развязкой: смерть Юрия мотивирована и в 1-й и 2-й плоскости, являясь следствием проклятия отца и отвергнутой любви. Но драма опять чрезвычайно слаба в смысле динамики действия, она разворачивается статически, особенно в плоскости семейной истории, страдает обилием вставных эпизодических сцен. Например, вся 4-ая сцена: пирушка студентов, в 5-ой—эпизод с мужиком, в 7-ой—разговор с поверенным, в 9-ой—разговор старух, в 10-ой—разговор слуг. Это исключительное преобладание диалогов имеет свое объяснение. В „Испанцах“, где заметно увлечение Л. „Эмилией Галотти“ Лессинга и Шиллеровскими „Разбойниками“ [1]) использована в изобилии монологическая форма, в драме „Menschen und Leidenschaften“, написанной в том же году, Юрий также произносит длиннейшие тирады. Но в „Странном человеке“, созданном через год, несмотря на то, что герой Владимир вспоминает „Коварство и Любовь“ Шиллера [2]), видны следы Грибоедовской школы. Лермонтов впервые выводит вслед за ним на сцену светское общество (4 раза). Он увлечен диалогом и злоупотребляет этим увлечением; монологи сократились, зато появилось много вводных массовых сцен, где действующие лица без конца разговаривают. Поэту не удается еще овладеть новым приемом, подчинив эти диалоги основной линии действия. Следы Грибоедова в драме легко отыскать. Владимир — à la Чацкий произносит обличительные тирады против общества, он перефразирует слова последнего: „со мной случится скоро горе,— не от ума, но от глупости“ [3]), в числе гостей, бывших у графа называют „Чацкого“ [4]) разговор старух о турках — снимок с Грибоедова [5]).

Таким образом, три года, отделяющие „Маскарад“ от юношеских опытов, прошли для Лермонтова недаром. Он овла-

---

[1]) На это неоднократно указывали исследователи Л.: Висковатов, Котляревский, вслед за ними Яковлев. Совершенно неубедительно доказательство последнего, что основным источником „Испанцев“ является „Дон-Карлос“ Шиллера (ст. 80). Указание, что „К. и Ф. одинаково убегают в бешенстве“, что свидание К. с королевой и Ф. с Эмилией—„нарушается“ — слишком общие места. Сближение бесед Альварца с Ф. и короля с К., имеющих совершенно различное содержание и композиционное значение, вызывает недоумение. Почему сцену убийства Эмилии надо считать „навеянной сценой убийства маркиза“, которая имеет совершенно другие основания и обстановку? И т. д.

[2]) Собр. соч. Лермонтова. Ак. изд., т. III, стр. 171.

[3]) Стр. 158.

[4]) Стр. 154.

[5]) Ряд других примеров в книге Яковлева, гл. VI.

дел техникой драмы, исправив ряд своих недостатков: исчезла параллельность действий, логические мотивировки явились на место случайных переходов, динамика — на место статики, эпизоды, вставки устранились (кроме появления баронессы во II д. 3 сц., оправдывающего себя напряженностью, которую оно вызывает). Крайности в употреблении монологов и диалогов здесь обойдены, Л. владеет обоими приемами. Общим с юношескими драмами осталось центральное положение героя, но это нисколько не заслонило других действующих лиц и не помешало развитию основного действия. Сохранился также способ расположения главных персонажей. Это прием противоставления. Пылкий, честный Фернандо имеет своего нравственного антипода в Соррини. Страдающий и философствующий Юрий—в лице легкомысленного Заруцкого, Владимир — в Белинском, Арбенин — в князе Звездиче (намечающемся „герое нашего времени"). Также расположены героини: Эмилия и донна Мария, Любовь и Элиза, Наташа и Софья, Нина и баронесса Штраль. Кроме того, героиня противополагается герою (нежная Эмилия — и пылкий Фернандо) и это противопоставление в „Маскараде" вырастает до полной антитезы: Арбенин — „зверь", „чорт", Нина — „прекрасное, нежное создание", (антитеза, знакомая Л. по „Демону") примиряющее его с жизнью. Арбенин одинок, все действующие лица (кроме Нины) принадлежат к лагерю его врагов. Таким образом, и здесь дана композиционная антитеза.

В противоположность утверждению Б. М. Эйхенбаума, что „все лица, окружающие Арбенина, имеют условный и декоративный характер, что они не впаяны в драму и могут быть легко заменены какими нибудь другими лицами" [1]), мы должны, на основании объективного разбора структуры драмы, констатировать обратное: каждое действующее лицо совершенно необходимо в динамике целого, роль каждого четко определена. Пружиной действия является баронесса Штраль, завязывающая интригу на маскараде (I д. 2 сц.) и сообщающая ей дальнейшее движение. Клевета, пущенная ею, достигает Арбенина и вызывает его на месть. Появление баронессы у князя, хотя и эпизодическое, создает атмосферу общего „Spannung'a" и делает возможной развязку. Она раскрывает тайну маски, (для зрителя в 1-ой сц. II д., для князя в 3-ей сц. II д.) участвует косвенным образом (посредством письма) в окончательной развязке (в IV д.), выводит князя Звездича из состояния пассивности. Результатом ее интриг и является ряд действий князя во 2-м плане: объяснение с Ниной, открытие баронессе, предостережение Нины. Шприх служит интри-

[1]) Эйхенбаум, „Лермонтов", стр. 82.

ганке орудием реабилитации перед обществом, распространяя клевету на Нину. Он связывает две линии действия (2-я сц. II д.), объясняя зрителю появление письма у Арбенина. Роль Казарина служит целям характеристики Арбенина. Казарин — мрачная тень главного героя, живое олицетворение его прошлого. Один раз он выступает активно (во 2-й сц. II д.), оказывая известное влияние на решение Арбенина. Нина, являющаяся внутренней причиной действия, совершенно пассивна. Роль ее — создавать антитезу Арбенина. Последний же, как уже говорилось, выступает активно на момент в экспозиции, затем действие его внутреннее, внешне он пассивен вплоть до кульминационного пункта, после чего динамика его состоит в роли мстителя. Таким образом, соотношения действующих лиц или статическая композиция намечена четко и ясно. Во главе треугольника Нина, из-за нее происходит столкновение Арбенина и кн. Звездича, за которым стоит баронесса: она вызывает эту борьбу. Шприх — ее наперсник. Казарин действует самостоятельно, но роль его параллельна роли Шприха, он также стремится разъединить Арбенина и Нину. К лагерю врагов Арбенина принадлежит Неизвестный, интересы которого внешне совпадают с интересами князя. Арбенин, таким образом, все время одинок, если не считать его внешний союз с Казариным (II д.).

Конечно, в юношеских драмах мы не найдем такой четкости в расположении действующих лиц. Там много случайных, загромождающих сцену персонажей (В „Испанцах“, в „Стр. ч.“ см. выше). Снова придется не согласиться с Б. М. Эйхенбаумом, что „баронесса легко заменилась во 2-ой редакции Оленькой“ (стр. 82). Эти два лица имеют совершенно различное композиционное значение. Оленька никакой роли в динамике пьесы не играет (кроме одного момента, когда она отвлекает подозрения Арбенина, и ее колебания делают возможным развязку (д. III, сц. 2). Роль двигателя действия теперь перешла к Казарину. Он возбуждает подозрения Арбенина (напоминая Яго), для мотивировки его поступков в его уста вложена история Неизвестного. Но вряд ли вообще можно говорить о „замене“, так как получилась совершенно новая драма, составленная из развалин 2-й редакции. Теперь Нина является коварным существом, действительно обманывающим благородного и нисколько не демонического Арбенина — это совершенно изменяет основные ситуации и взаимоотношения действующих лиц.

Лермонтов мастерски использовал в „Маскараде“ прием вырисовки фона, для чего послужили ему коллективные действующие лица. В сцене 1-й—игроки, во 2-й —маски, в д. III — гости, в д. IV — родственники. Фон не только оттеняет

фигуру Арбенина, выростая до антитезы (шумная толпа — и одинокий, страдающий герой), но и окрашивает иногда все действие, облекая его в таинственный колорит. С помощью его создается эпилог к сцене мести в виде разговоров гостей на балу (III д., 1 сц.), завершающих унижение князя, а в 1 сц. фон непосредственно участвует в завязке — из него выростает ряд загадочных явлений: неизвестная маска, теряющая браслет, другая, интригующая князя, неизвестный предсказатель. Наконец, он вплетается в сцену поворота — в виде „слухов и разговоров“, оказывая воздействие на решение Арбенина. Этот прием Л. пробует еще в „Испанцах“ (бродяги-заговорщики у Соррини), но „couleur local“ так увлек его, что фон приобрел самостоятельное значение и выступил на первый план, (также в III д., сц. 2), тоже случилось и в „Странном человеке“ в сценах, изображающих общество.

Коллективные лица служат также в „Маскараде“ для обрамления отдельных сцен, в отделке которых Лермонтов достиг большого мастерства. Каждая сцена имеет центральный динамический момент, к которому все устремляется. Подъем, кульминация, падение действия располагаются в каждой из них либо в порядке последовательного и быстрого наростания (д. I сц. 1, 2, д. II. сц. I, д. III сц. I), либо в виде резких и внезапных переходов. На ряде таких контрастных переломов построена вся сцена у князя (рассмотренная выше) и окончательная завязка в 3 сц. I д.: Арбенин, успокоившись в своих подозрениях, целует руку Нины — и вдруг замечает отсутствие на ней браслета. Происходит резкий поворот в его настроении и в общем ходе действия. Этот прием можно назвать композиционной антитезой.

На основании всех этих наблюдений можно констатировать большие достижения поэта в области драматургической техники, настойчивую борьбу со своими недостатками и преодоление их в „Маскараде“. Все это колеблет общепринятое априорное мнение о Лермонтове, как драматурге (см. выше).

IV

Второй основной вопрос, поставленный в данном исследовании — определение места, занимаемого „Маскарадом“ в общем ходе развития русской драмы. Историку литературы необходимо перенести его в современную и родственную ему среду, чтобы выделить черты, объединяющие его с эпохой. Для этого важнее окажется установление аналогий, чем текстуальных влияний. Можно, конечно, говорить о школе Шиллера, Грибоедова, пройденной Лермонтовым, и искать

следы их в „Маскараде" (что сделано уже рядом исследователей, последний среди них Яковлев). Но не это определяет сущность данного явления. Сюжет, образ героя, многие композиционные приемы ведут нас к иным источникам, к особому романтически-мелодраматическому жанру, господствовавшему у нас в драматургии в 20—30-х годах XIX века в виде переводов и переделок французских и немецких пьес Дюма, Мюльнера, Пиксерекура, Гюго и др., сделанных Зотовым, Каратыгиным, Ободовским, Краснопольским и другими посредниками в усвоении этого жанра русской сценой [1]).

Отмечая в 1828 году громадный успех пьесы Дюканжа „30 лет или жизнь игрока", (выдержавшей 20 представлений с ряду) Вольф протестует против „этого нашествия мелодрамовщины", указывая на то, что истинные знатоки, — не только приверженцы классицизма, но и „ультра-натуральный поэт, баснописец Крылов", — относятся к нему отрицательно. „Мелодрама появилась в Париже, в конце 20-х годов, с ядом и кинжалами, с трескучими эффектами, с напыщенными фразами, и русские переводчики кинулись опрометью переводить эту бульварную дребедень, а русская публика неистово ей аплодировала" [2]).

Сюжет — убийство жены или возлюбленной из ревности, основанием для которой служит какой нибудь забытый предмет, настолько популярен в это время, что в 1837 г. появляется драма Ивельева [3]): „Владимир Влонский", поразительно совпадающая с „Маскарадом", не только в основных ситуациях, но даже в целом ряде текстуально близких мест. Но о заимствовании можно было бы говорить лишь в том случае, если бы нашлись свидетельства, что автор „Влонского" знал драму Лермонтова до появления ее в печати.

Владимир Влонский ревнует свою жену Ольгу, кроткое нежное существо, чрезвычайно напоминающее Нину, — к Молодинцеву. Но ревность эта не имеет никаких оснований. У Ольги неожиданно пропадает обручальное кольцо (I д.). В то же время Молодинцев получает вместе с письмом от „неизвестной дамы" загадочное обручальное кольцо (Д. II). Развитие подозрений Влонского происходит на маскараде (III д.).

---

[1]) Матерьялы для дальнейших сопоставлений взяты мною, по большей части, из богатой коллекции русских пьес 30 — 40-х гг., собранной в Российском Театральном музее имени А. А. Бахрушина в Москве. Пользуюсь случаем выразить администрации Музея свою признательность за содействие и помощь мне в моей работе.

[2]) „Хроника Петерб. театр." ч. I, стр. 17.

[3]) Псевдоним И. Е. Великопольского — о нем см. работу Б. Л. Модзалевского в сборнике: „Памяти Л. Н. Майкова", 1902 г.

Он ревниво следит за каждым шагом Ольги, чрезвычайно напоминая Арбенина, наблюдающего на балу за Ниной. Фоном действия также является толпа гостей. Во время бала с улицы доносится траурный марш—хоронят генерала. Ольга — в обмороке: это осуществление первой части ее сна, о котором она разсказывает в I действии дядюшке (она видела мужа, кого то в белом, слышала запах ладана. „Вдруг Владимир исчез и заиграл оркестр — так дико. По лицу моему прошло что то ледяное. Вдруг появилась мать, смотрящая на меня с улыбкой, и слеза ее капнула мне на руку“). Ольга уезжает с бала. Владимир замечает отсутствие Молодинцева и подозрение его растет. Новым доказательством является странное поведение Ольги, которое объясняется, однако, припадком лунатизма (Д. III, сц. 2). Владимир решает убить ее (как и Арбенин). Сцена обвинения построена по типу аналогичных сцен в „Отелло“ и „Коварство и Любовь“. Некоторые места почти текстуально близки „Маскараду“. Вл.: „Муж обиженный выходит из всех законов, может посягнуть на все“ Ольга: „Вот убей, я невинна“. Влад.: „Притворство“ (IV д.). В „Маскараде“: — Арбенин: „Закона я на месть свою не призову“ (I д.). Нина: „Я умираю, но невинно“. Арбен.: „Ложь“ (III д.). Слова Ольги: „какие страшные глаза“, напоминают слова Нины в подобный момент: „не подходи, о, как ты страшен“ — или „о, смерть в твоих глазах“. Окончательным доказательством для Владимира является обручальное кольцо на руке пришедшего проститься, по случаю отъезда, Молодинцева. „С сумасшедшим хохотом“ Владимир восклицает: ха, ха, ха женщина! — и уходит. Невинность Ольги обнаружена, но поздно. Владимир застрелился, и она умирает у его трупа. В заключение появляется графиня — мать, осуществляя до конца ее пророческий сон. Пьеса очень несовершенна в драматическом отношении. Неизвестная дама с кольцом напоминает разрушенную роль баронессы, но она не является здесь двигателем действия, точно так же, как и кольцо, — основная нить — не связывает две линии в общий узел, потому что Владимир — ревнивый муж еще до завязки. Многие вплетающиеся сюда мотивы напоминают драму Лермонтова. Маскарад, как фон, мотив картежной игры в лице мошенника — Двойкина, фигура матери, обрамляющая всю драму, подобно Неизвестному в „Маскараде“, и исполняющая в ней роль судьбы. Пьеса написана также стихами и сосостоит из 4-х действий, делящихся на сцены.

Тот же сюжет находим у популярного в эту эпоху Дюма-отца, которого переводил для русской сцены Каратыгин, в драме „Генрих III и его двор“ [1]). В политическую интригу вплетена драма ревности. Для осуществления своих дипломатических планов Екатерина Медичи стремится поссорить гер-

цога Гиза с Сен-Мегреном, влюбленным в его жену [1]). С этой целью она возбуждает подозрения герцога, приводит его на место свидания, где он находит платок, потерянный герцогиней, убеждается в ее измене и жаждет отомстить Сен-Мегрену. Сцена обвинения совершенно аналогична рассмотренным выше: „Генрих, во имя неба, я невинна, я вас умоляю"... „это будет ужасное преступление" (герцог хочет ее отравить). Герцог (смеясь): „Игра"! Герцогиня: „Нет... о, ваша улыбка мне все сказала". Здесь в восходящей линии действия динамическая роль принадлежит, как и в „Маскараде", второстепенным лицам. Катерина Медичи, — виновница интриги, — подобно баронессе, Герцог — как и Арбенин — выступает активно лишь в роли мстителя.

Сходные мотивы — в ряде иных пьес той же эпохи. В „Кине" Дюма, которого в сезон 1834 — 35 г. для Александринского театра перевел Каратыгин [2]): основанием ревности является веер, забытый женой графа в уборной Кина; в драме Строева „Безыменное письмо" (поставленной в 1834 г. и в 1840 г. напечатанной в „Репертуаре и Пантеоне"), чей сюжет „заимствован из повести Арну": ревность Юлия вызвана предостерегающим письмом и пропажей у Фанни кольца, подаренного ей Юлием. Анонимное письмо подослано интриганткой, кузиной Юлия, а сцена обвинения построена по шаблону, указанному выше. В драме Беклемишева „Жизнь за жизнь" (репертуар Александринского театра 1841 г., июнь) доказательством измены жены является медальон с портретом ее возлюбленного, найденный обманутым мужем Жоржем Треланом. Таким образом, романтическая „драма ревности" имеет традиционные мотивы [3]). Возбудителем ревности служит какая нибудь интрига, складывающаяся во второй плоскости у второстепенных действующих лиц, обычно у женщины. Доказательством служит какой нибудь случайно найденный предмет [4]). Муж или влюбленный мстит действительному или предполагаемому сопернику и жене. Сцены обвинения построены по одному типу. Конец различен, иногда честь жены восстановлена, но поздно. У Лер-

---

[1]) „Henri III et sa cour", поставленная 11 февраля 1829 г. на Парижской сцене и имевшая колоссальный успех. В истории романтической драмы это было первое сценическое осуществление теоретических предпосылок знаменитого предисловия к „Кромвелю" Гюго, не попавшему на сцену в свое время и оставшемуся „драмой для чтения".

[2]) Вольф. „Хроника", т. II, 68.

[3]) Мы найдем их и в повествовательной литературе, напр., хотя-бы в стихотворной повести Е. Н. Шаховой „Гусар Затворник" (1839, см. ее „Повести в стихах" СПБ 1842), где популярному романтическому сюжету придана развязка в стиле чувствительной эпохи.

[4]) Таким образом, оба эти приема нельзя считать „типично Шиллеровскими". См. Яковлев, стр. 253 — 4.

монтова роль мстителя получила особую центральную разработку. Мотив ревности слабо намечен и в драме Дюканжа, которая является вообще конгломератом всех популярных в это время тем: Жорж, найдя в комнате Амалии шпагу, которую забыл его коварный друг — Вернер, обвиняет ее в измене (д. II).

Арбенин выступает в образе злодея, раскрывающемся постепенно и достигающем своего апогея в последней сцене IV действия. Этот мотив, являющийся основным слагаемым сюжетного целого „Маскарада“, сообщающий ему своеобразный колорит, всецело должен быть отнесен к традиции современной Лермонтову. Воцарился он на сцене вместе с „ужасным жанром“ после добродетельных персонажей Коцебу. Утомление „Коцебятиной“ чувствуется уже в 1812 году, периодическая печать в виде „Аглаи“ отмечает ее „одностороннюю чувствительность“. Зритель менял свою физиономию и являлась потребность в новом репертуаре [1]). Мелодраматический злодей является особенно ярко на сцене Большого Театра в Петербурге в пьесе: „30 лет или Жизнь Игрока“, в образе Вернера — этого „адского духа“, искушающего Жоржа и толкающего его к целому ряду преступлений. (Лермонтов видел ее в 1829 году, о чем пишет Шан-Гирей). Он развивает у Жоржа страсть к игре, намеренно ведя его к гибели. Через 15 лет, явившись снова на пути бедного, униженного героя, он советует ему убить путешественника, пришедшего в его хижину и овладеть его деньгами. Жорж восклицает: „Замолчи, адский дух, пришедший искушать меня в бедности и отчаянии. Твой голос распаляет в сердце моем пламя злости: адский огонь разлился по жилам моим“ (III д.). Арбенин, конечно, менее мелодраматичен, чем Вернер, у которого нет ни одной положительной черты, но, зато у Лермонтова этот мотив раздвоился, и образ другого, правда, неясно намеченного, мелкого злодея, выступил в лице Казарина, который во 2-й сц. II акта является в роли Вернера—искусителя, соблазняющего героя картинами прошлого, в результате чего Арбенин восклицает: „Прочь добродетель, я тебя не знаю... и краткий наш союз отныне разрываю“, а Казарин заключает: „Теперь он мой“. Это напоминает сцены искушения у Дюканжа (в I д., в д. II и IV).Скоплением злодейств является главный герой в драме „Ужасный Эбергардт или хижина в лесу“, сочинение М. Д., 1833 г. Он совершает ряд преступлений: убивает свою сестру, предварительно обесчестив ее; для своего спокойствия он хочет убить собственного сына. Он старается заглушить голос совести: „совесть, для чего ты дана

[1]) Игнатов, „Театр и Зрители“, стр. 133.

человеку? О, змея грызет мое сердце! Кровь, кровь... удались“!.. „Что делать... я непременно должен умертвить своего сына для спокойствия и благоденствия собственного. Но ах, совесть, совесть, о, адская фурия“! и т. д.

Такой же злодей Гуго в трагедии Мюльнера: „Преступление“ (перев. Хотянцевой 1833 г.), представленной на Александринском театре 26 июля 1833 г. Он характеризует себя так: „я смесь противных двух стихий, земля и небо, Бог и дьявол“. Он всегда мрачен, единственная его привязанность — жена Эльвира: „она моя навеки, я братнею кровью купил ее у ада“ (V д.). Эльвира говорит о нем: „не правда ли, Гуго мой с днем каждым все дичей, угрюмей... я, содрагаясь, упадаю к нему на грудь, когда меня он с диким взглядом обнимает. Подчас ужасен взгляд его, и мною избранный супруг, как хищный зверь (I д.)“. Все это еще раз очень напоминает Арбенина. В душе Арбенина живут тоже две враждующих стихии. В Нине он хотел найти свое счастье, и через нее снова „любить и веровать“, осуществить небесные мечты, забыть свое „порочное прошлое“. О себе он говорит: „я молчалив, суров, угрюм“. Нина отмечает, что он — „всегда не в духе, смотрит грозно“, а Казарин, — что он „глядит ягненочком, а право тот же зверь“. Арбенин также считает Нину своею собственностью: „нет, людям я ее не уступлю“. И сам заявляет, что он испытал „все сладости порока и злодейства“.

Злодей — в лице Рембо является в мелодраме Зотова 1819 г.: „Убийца и сирота“ (он убивает своего друга, хочет убить его сына, но причиной здесь не является женщина), также — в драме Гюго: „Анжело тиран Падуанский“, где Гомодей выступает мстителем за отвергнутую любовь. Гюго вообще культивирует „ужасный жанр“ со всей серией таинственных приключений, например, в „Эми Робсар“, в „Лукреции Борджиа“, но эти злодеи связаны иными мотивами с основной линией действия и рассмотрением их мы не будем заниматься. Важно лишь отметить большую популярность героя-злодея в эту эпоху, в духе которого создан Арбенин. (В стиле этого жанра даются названия пьесам, например: „Кровавая рука“ 1831 г., пер. Каратыгина. „Итальянка, или яд и кинжал“ — Дюма, в 1833, перев. Каратыгиным. „Жизнь за жизнь“ (см. выше), где каждое действие имеет характерное название: д. I — Бал, д. II — Страшная тайна, д. III — Она спасена, д. IV — Кровавый расчет).

Окончание первой редакции „Маскарада“ соответствовало драмам, имеющим недоговоренную развязку, например, у Дюма в „Генрихе III“, где не совсем ясно, убит ли Сен-Мегрен, или в его же драме „Ричард Д'Арлингтон“ [1]) неясна

---

[1]) Перевед. Каратыгиным для Алекс. театра в 1833 г — Вольф, I т., ст. 31.

судьба Ричарда после открытия отца. IV акт, прибавленный Лермонтовым из цензурных соображений, приблизил „Маскарад“ к гораздо более популярному типу мелодрам, где злодей изобличается после ряда совершенных преступлений. В драме Дюканжа Жорж карает Вернера за его злодеяния, Эбергарда изобличает правосудие, преступление Гуго разоблачается.

Для обличения Арбенина Лермонтов вводит фигуру Неизвестного, хотя для развязки достаточно одного князя. Этой фигурой „l'inconnu“, как приемом заинтриговывания, постоянно пользуется романтическая драма, — выработался даже ее традиционный костюм: плащ и надвинутая на глаза шляпа (у Гюго в „Торквемаде“, в „Близнецах“ и др., у Лермонтова в „Испанцах“). Неизвестный — в роли карающей судьбы появляется в развязке драмы Гюго: „Эрнани“, 1830 г. „На верхней ступени показывается черное домино и требует смерти Эрнани, подавая ему яд со словами: „судьба исполнилась“, которые напоминают слова Неизвестного: „Казнит злодея провиденье“.

Роль неизвестного и развязка „Маскарада“ во 2-й редакции чрезвычайно близка к развязке драмы „Жизнь за жизнь“ Беклемишева и роли в ней главного героя [1]).

Сердель ненавидит Д'Эперноза, похитившего у него сердце жены и ищет случая отомстить ему, он следует инкогнито за ним повсюду, следит за его жизнью и, наконец, осуществляет свою месть, убивая его. Перед этим он произносит следующий монолог: „Взгляни на меня и ты прочтешь на лице несчастного страдальца твой смертный приговор. А, так ты еще не узнаешь меня?.. Кто я? Я тот самый Жорж Трелан, у которого ты похитил честь, похитил сердце“. Он излагает ему свою историю, подобно Неизвестному, и убивает его со словами, напоминающими заключительные слова последнего: „заплати, злодей! Я жаждал видеть эту смерть, я достиг цели“ (IV д.). Неизвестный: „да, непримеченный везде я был с тобой, ты не узнал меня... я цель свою достиг. Давно хотел я полной мести и, вот, вполне я отомщен“ („М“, д. IV). Это поразительное сходство вызывает предположение, что у обоих авторов был общий французский источник (к сожалению мне не удалось еще его найти). Беклемишев его просто переделал, сохранивши даже французские имена, а Лермонтов использовал его для IV действия, введя во 2-й редакции историю Неизвестного [2]).

---

1) Шла она в Александр. театре в июне 1841 г.

2) Возможно, что этот же источник оказал влияние и на Пушкина в повести „Выстрел“, где Сильвио также в течение многих лет готовится к мести графу, следя за ним издали и, наконец, является „разрядить свой пистолет“. „Ты не узнал меня, граф!“ — сказал он дрожащим голосом.—

Из второстепенных мотивов отметим мотив игрока, имеющий также немаловажное значение в архитектонике „Маскарада". В драме Лермонтова он служит целям усугубления мрачной окраски фона, на котором развертываются действия. За карточным столом складываются взаимоотношения главных лиц, в комплекс „страстей" Арбенина входит его страсть к картам, и мимоходом он излагает целую философию игрока Звездичу. Этот мотив издавна был излюбленным у драматургов — вплоть до того момента, как Дюканж построил на нем весь пафос своей, упомянутой уже не раз, мелодрамы. И в ней действие открывается в игорном доме, в речах Вернера, прославляющего карты, найдутся аналогии соответственным репликам Арбенина и Казарина („игрок без философии — пропащий человек", „да здравствуют карты, что на свете лучше игры" и т. д.). Впрочем, здесь мы наталкиваемся на тему, далеко выходящую за пределы романтической драмы, русские представители которой, однако, не раз пользовались мотивом игрока (мы найдем его — в качестве аксессуара в драмах Ивельева и Беклемишева, названных выше) [1].

Наряду с пересмотренными выше отдельными образами и мотивами, необходимо отметить менее конкретные, общие приемы, также роднящие „Маскарад" с репертуаром русского театра 30 — 40 годов. Эти приемы сообщают романтической драме особую занимательность, и в стремлении к ней драма Лермонтова шла по общему руслу, окутывая действие таинственным колоритом, делая ударение на так называемых „иррациональных" моментах психики действующих лиц, как делали это авторы переделок и оригинальных пьес, современных Лермонтову. Таковы мотивы предчувствий, предсказаний, предостережений, которые мы найдем и в „Маскараде" и в пьесе Мюльнера, в драме Беклемишева, в пьесах Гюго и др.

Кроме того „таинственный колорит" в „Маскараде" осуществляется особыми композиционными приемами:

Сильвио! — закричал я, и признаюсь волосы стали вдруг на мне дыбом.— Так точно, — продолжал он, — выстрел за мною, я приехал разрядить мой пистолет, готов ли ты?" (Соч. Пушкина. Брокг. изд. т. IV). Таким образом, роль Неизвестного в драме никак нельзя считать отзвуком „античной драмы", как это делает Яковлев (стр. 256).

[1]) Русской сцене хорошо была известна и старая комедия Реньяра „Игрок" (1696), переводившаяся у нас в начале XIX в., и в свою очередь, может быть, известная Лермонтову. В повествовательной литературе мотив пагубного пристрастия к картам мы найдем у самого Лермонтова в „Казначейше" (ср. „Счастье игрока" в „Серапионовых братьях" Гоффмана), в романе Бегичева „Семейство Холмских" (1833), в „Абаддонне" Полевого и др. На той же теме построена драма Ефимьева „Преступник от игры или братом проданная сестра" (1788), но, разумеется, нравоучительный тон в ее разработке и самая развязка пьесы стоят еще очень далеко от Лермонтовского „романтизма".

скоплением загадочных моментов, недоговоренностью, перерывом. привлечением зрителя к отгадыванию, которые ведут нас не к Шиллеровской школе, а опять к этому же романтически-мелодраматическому жанру. У Шиллера для зрителя нет тайн, заблуждается, приходит к неправильным выводам только герой, здесь же, наоборот, зритель заинтригован вместе с действующими лицами и привлекается поэтому к постоянной активности.

Скопление загадочных моментов мы находим во 2-й сцене: загадочный браслет, загадочная интрига таинственной маски, предсказание другой неизвестной маски. Зритель заинтригован вместе с Арбениным и князем Звездичем. Для него тайна браслета раскрывается во II действии, для Звездича двумя сценами позже, для Арбенина в IV д. Тайну неизвестного предсказателя зритель узнает вместе с Арбениным только в IV д. Неясно намерение Арбенина после кульминационного пункта — о нем зритель должен догадываться из его кратких реплик: „прислушайся, как дышет“. (в сторону) „Но скоро перестанет“. „Он любит спать, тем лучше: приведется и вечно спать“ (д. II, сц. 3). Загадочна записка Арбенина к князю, таящая новое намерение, которое раскрывается князю и зрителю одновременно. Из нервного состояния Арбенина (у него дрожат руки) последний догадывается, что произойдет нечто большее, чем простая игра.

Прием недоговоренности применен в прерывающемся монологе баронессы, из которого зритель угадывает виновницу маскарадного происшествия: „он не узнал меня, да и какой судьбой подозревать, что женщина, которой свет дивится с завистью, в пылу самозабвения к нему на шею кинется“ (д. I, сц. III). Также — в завязке, в неясных словах Арбенина: „браслет довольно мил, и где то я видал такой же, погодите... да нет, не может быть!.. забыл“. В целях наибольшего заинтриговывания Лермонтов вводит сложную завязку, постепенно складывающуюся из нескольких частей. В момент напряжения внимания занавес опускается, и мелькнувшее непонятное подозрение объясняется лишь в середине следующей сцены, то есть после довольно значительного перерыва. То же действие оказывают два замысла мести Арбенина с перерывом в виде эпизодического появления баронессы, которое может быть отнесено к приемам внешнего заинтриговывания („дама под вуалью“—традиционная фигура, как и „l'inconnu“, знакомая хорошо Гюго).

Прием замедления употребляется в моменты наиболее драматические для возбуждения нетерпения зрителя. Чрезвычайно ярким примером является сцена мести за карточным столом: Арбенин во время игры рассказывает специ-

ально для князя историю „некоего обманутого мужа“. Нетерпение князя и игроков возрастает. Арбенин же намеренно замедляет конец: „Ну, а там стрелялись?..—Нет... - рубились?..— Нет, нет... — Так помирились? — О, нет!.. Так что же сделал он?..“ Наростающее нетерпение параллельно все наростающему замедлению. То же в д. III, сц. 1: Арбенин решил отравить Нину. Разговор гостей, ее пение являются замедляющим моментом перед следующим трагическим, когда подают мороженное.

Это стремление заинтриговать зрителя, привлечь его к отгадыванию, мы найдем в любой пьесе романтического репертуара. Так, у Мюльнера сначала также дается скопление загадочных моментов: тайна рождения Гуго, таинственное убийство мужа Эльвиры, мрачность Гуго. Зритель постепенно вместе с героиней открывает в нем убийцу,—из его поведения, из ряда намеков, заключенных в его словах: „кто изобретет искусство велеть былому: снова будь, а настоящему — исчезни и обратись в ничто“ (I д.). Когда Валерос, отец убитого, рассказывает о кончине сына, Гуго падает в обморок и т. д. В драме Беклемишева, как и у Лермонтова, в I акте действия даны раньше мотивировок, отчего они приобретают загадочный характер. Сордель, встретившись случайно на балу с братом, просит не называть его более именем Жоржа Трелана. „Это тайна ужасная! Завтра ты узнаешь все“. Раскрытие ее вместе с окончательной завязкой, которая раздроблена, как и у Л., дается только во II акте. В драме Строева загадочно исчезновение кольца у Фанни, ее смущение. Зритель поставлен в затруднение: он знает, что письмо — интрига Адель, но почему оно соответствует действительности, ему непонятно. Выясняется это значительно позже. Он узнает истину вместе с Юлием после большего перерыва. В драме Ивельева читатель готов заподозрить Ольгу в измене, так как он принужден сопоставить пропажу ее кольца — с таинственным его появлением у Молодинцева. У Дюма, как было отмечено, занавес опускается, оставляя зрителя в неведении относительно судьбы Сен-Мегрена. Развязка до конца недосказана.

Особенно любит эти приемы Гюго. Его недоконченная драма „Близнецы“ — вся построена на постепенном раскрытии тайны „неизвестной“ маски, которую освобождает из крепости, по каким то, скрытым от читателя мотивам, граф Жан. Он появляется сначала тоже под названием „человека“. В переводной драме Краснопольского „Железная Маска“ (1806), шедшей на сцене Александр. театра в 20 — 30 годах, — тот же сюжет и те же приемы заинтриговывания: таинственная железная маска заключена в крепость из каких-то загадочных политических соображений. В другой драме Гюго „Лукреция Борджия“, Дже-

наро — не сын рыбака, хотя и вырос в его семье. Когда ему исполнилось 16 лет, приехавший незнакомец посвятил его в рыцари. Тайна его рождения, являющаяся основным драматическим моментом, раскрывается для зрителя и героя одновременно только в последнем акте, когда убитая им Лукреция оказывается его матерью. У Фредерика Сулье в „Eulalie de Pontoïs", (перев. Д. Григоровичем на русский язык под названием „Наследство", 1844 г.) — применен резкий и интригующий перерыв. Евлалия, обвиненная в убийстве, исчезает. Лишь в конце следующего акта зритель узнает ее в счастливой жене художника.

V

Таким образом, драма Лермонтова создана в стиле романтической мелодрамы, господствовавшей в это время на русской сцене и сообщившей „Маскараду" — ряд образов, мотивов, ситуаций и приемов композиции. Школа Шиллера и Грибоедова, пройденная поэтом, отодвинута влиянием новой литературной традиции. Во Франции мелодрама, как известно, явилась некоторым компромиссом между романтической теорией и сценической практикой: это не помешало современникам воспринять ее, как решительный „протест" против классической трагедии с ее правилами, однообразием тона и ограниченностью тем и героев. Не случайно увидели в ней также другой протест, выходящий за пределы литературы и имевший уже социально-революционное значение [1]). На русской почве к этому времени „форма трагедии также достаточно обветшала" (Вольф „Хроника"). Почва для усвоения нового мелодраматического жанра была хорошо подготовлена. „Публика неистово ему аплодировала", не взирая на возмущение классиков — Катенина, Гнедича, Лобанова, Жандра, Крылова, который сказал Каратыгину после представления пьесы Дюканжа: „Теперь авторам остается выводить на сцену одних каторжников".

Несомненно поэтому, что если бы „Маскарад" явился на сцене своевременно, в 1834 году, когда он был написан — ему обеспечен был бы успех у публики, так как он вполне отвечал новым запросам.

---

[1]) Из новых работ о ней см. D. O. Evans, „Le drame moderne a l'époque romantique", Paris, 1923. Матерьял аналогий и параллелей, собранных нами, мог бы быть расширен еще на основании этой книги. Мы предпочли ограничиться русскими переделками и оригинальными пьесами, успех которых на сцене засвидетельствован современниками.

Драма Лермонтова оставила след в позднейшей художественной литературе. Аполлон Григорьев, несмотря на свой отрицательный отзыв о „Маскараде“ (см. выше), в 1845 г. напечатал пьесу „Два эгоизма“ (др. в 4 д., в стихах), которая является близким подражанием „Маскараду“ [1]). Любопытно отметить, как разошлись здесь восприятия критика и читателя — поэта! Ставунин — новое воплощение Арбенина. Он — „одинок среди толпы“, „чужой в толпе чужих“, его „с рожденья рок наполнил глупою тоской“, душа его мертва, прикована к одной лишь цели — а цель эта его любовь к Донской. В довершение сходства — он игрок. Драма открывается на маскараде. Таинственный капуцин предостерегает героя: „memento mori“, и играет во всей пьесе, подобно Неизвестному, роль рока, произнося в последней сцене следующие слова: „Но игры рока — тайны рока“. Ставунин отравляет Донскую, подавая ей яд в лимонаде. Дуэль с женихом Веры, влюбленной в героя, происходит за карточным столом, ставка — жизнь. Появление „дамы под вуалью“, разговор игроков, объяснение Ставунина с Верой и ряд других мест непосредственно заимствованы у Лермонтова.

О „Маскараде“ вспомнил Достоевский в своих „Записках из подполья“. Герой, едущий вслед за Зверковым, размышляет: „Через 15 лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив, у него будет взрослая дочь. Я скажу: смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище. Я потерял все: карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... прощаю тебя. Тут я выстрелю в воздух, и обо мне ни слуху, ни духу. Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это самое мгновенье, что все это из „Сильвио“ и из „Маскарада“ Лермонтова“.

Можно отметить, между прочим, что образ Шприха, который обычно сопоставляют с Загорецким, заимствован из повести Сенковского „Предубеждение“, появившейся в 1834 году в „Библиотеке для чтения“ (VII), где он называется „Шпирх“ и характеризуется точно также: „Шпирх есть микроскопическое создание, смуглое, бледное, без тела, без крови, без сердца, без души... он — „домовой Невского проспекта“, француз в тех домах, где обожают французов, и немец с теми, кто бранит все французское. „По воскресеньям и в большие праздники —

---

[1]) Стихотворения А. Григорьева, ред. Блока, М. 1916, стр. 215—324 и примеч. на стр. 565—567.

он бывает русским, по субботам он верно возвращается к своей подлой нации". Он уступает знакомым какие то товары, снимает в наймы какие то „дома" и т. д. (Ср. со словами Казарина I д. 1 сц.). Сцена навязывания собаки (д. II. сц. 2) также взята у Сенковского: „Он стал навязывать мне какую то собаку, уверяя, что я просил его приискать ее для меня и что он избегал за ней целый город. Я защищался всеми силами... Нет! на другой день, еще я спал, как собака уже лаяла в моей передней". (104 стр.).

1923 г.

З. С. ЕФИМОВА

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. Ф. ВЕЛЬТМАНА

I

А. Ф. Вельтман, чрезвычайно популярный русский писатель 30—40 годов XIX в., погребен на кладбище литературы не только читателями, покинувшими его еще при жизни, но и историками, сохранившими его имя только в сухих традиционных эпитафиях, где указаны даты и перечислены „важнейшие" из заслуг.

И, не смотря на это, интерес к нему не является страстью антиквара к старинным редкостям, а имеет более глубокие методологические основания. Если рассматривать литературные явления, как сложные процессы, в создании которых принимают участие не только большие, но и второстепенные художники слова, то и русский роман эпохи романтизма представится тогда потоком, в котором слились разнородные ручьи, определившие его состав и характер. Выделить элементы, питающие и окрашивающие общее течение, определить их взаимодействие, причинную зависимость, преобладающий колорит—вот задача исследователя, ведущая его к установлению и объяснению целого литературного стиля, направления, школы.

Если подойти с такими предпосылками к творчеству Вельтмана, то его роль в развитии художественной прозы 30—40 годов окажется чрезвычайно существенной. В период общих исканий в области литературного языка и повествовательных форм, которыми особенно отмечено начало 30-х годов [1]), он выступает разрушителем традиционных приемов повествования, стремясь создать новые композиционные постройки, привить на русской почве мало известные ей жанры и влить струю древне-русского языка.

---

[1]) Эйхенбаум: „Лермонтов", Лнгр. 1924, стр. 134.

Эти проблемы являются основными для всей его писательской деятельности. Тем не менее, в науке о литературе Вельтман до последнего времени был одним из самых „забытых", хотя имя его напоминает о себе на страницах периодических изданий 30—40 годов, о нем спорят читатели и критики этой эпохи, оно—на обложках не одного десятка отдельно вышедших романов. И все же он не включен даже в существующие обзоры и общие курсы истории русской литературы. О нем вспоминали только в юбилейные годовщины. 25-ти-летие со дня его смерти отмечено в периодической печати рядом коротких заметок [1]). Л. Н. Майков печатает его „Воспоминания" („Истор.-литератур. очерки", 1891 г.), а Долгов делает доклад в Общ. люб. Р. Сл. 1897 г.: „Вельтман и его план окончания „Русалки" Пушкина", в котором уже тогда указывает на необходимость оценки литературной деятельности писателя, которым „зачитывалось его поколение". В 50-ую годовщину его смерти только А. Ф. Кони посвятил ему небольшой доклад в Р. Библиологическом О-ве (Sertum Bibliologicum).

Имя Вельтмана встречается на страницах книги П. Н. Сакулина: „В. Ф. Одоевский", Эйхенбаума: „Молодой Толстой" (1922 г.). В последнее время оно произносится довольно часто по разным поводам после интересной статьи Переверзева: „Предтеча Достоевского" [2]), где впервые отмечена общность слога произведений этих двух писателей, в структурных особенностях развития сюжета, в композиции романа, в изображении характеров. О нем вспомнил Петровский в докладе „Гофман в русской литературе" [3]) и снова Б. М. Эйхенбаум на последних страницах книги о Лермонтове, характеризуя общий ход русской прозы 30-х годов и отводя в ней Вельтману весьма существенное место. Таким образом, творчество этого забытого писателя и его роль в современной ему повествовательной литературе — проблема, наметившаяся в науке последних лет и ждущая своего разрешения. Настоящая статья и является одной из попыток в этом направлении. Касаясь только литературной деятельности Вельтмана начала 30-х годов, она представляет лишь часть исследования, в котором значительное место отведено вопросу о роли В. в развитии русского авантюрного романа.

---

[1]) „Всемирная Иллюстрация", 1895. т. 52. „Новости", 1895 г., № 12. „Моск. Ведомости", 1897 г. № 88.

[2]) „Московский понедельник", еженедельная литературно-художественная газета, 1922 г., сентябрь.

[3]) Засед. Ак. Х. Наук 1922 г., октябрь.

II

На протяжении 20-ти слишком лет Вельтман играл весьма значительную роль на литературном поприще.

Творческая продуктивность его огромна, им написано более 45 произведений, при чем обычный размер его романов две, три и четыре части, а „Приключения, почерпнутые из моря житейского"—12 частей. Но спрос на них так велик, что появившись сначала на страницах журнала, они выходят затем отдельными книжками, нередко в двух изданиях („Странник", „Чудодей", „Саломея", „Новый Емеля"), а из повестей, рассыпанных в периодической печати, образуются три сборника: один в 1836 году и два в 1343. „Раина, царевна болгарская" переведена на болгарский язык [1]), а задуманный перевод „Ратибора Холмоградского" на немецкий, очевидно, не состоялся, благодаря „трудностям в передаче размера" (об этом пишет В—ну Mettlerkampf, 1841 г. Харьков — архив В. папка № 2274).

Честь открытия и признания Вельтмана принадлежит „М. Телеграфу", который печатает его стихотворения еще в конце 20-х годов, а затем в 1830—31 отрывки из „Странника". Чаще всего В. появляется на страницах „Библиотеки для чтения", где напечатаны самые большие его произведения с 1835 по 1848 год, затем в „Москвитянине"—с 1848 по 1850. Эпизодически—в „Моск. Наблюдателе", в „Сыне Отечества", в „Отечественных записках" — в конце 30-х годов, затем в „Литературной газете", в „Р. Вестнике", в „Литературных прибавлениях к „Р. Инвалиду", в альманахе „Денница". Он— неизменный участник различных литературных сборников: „Ста русских литераторов", 1841, „Р. Беседы", 1843, „Литературных вечеров" (в память Пассека), 1844 г.—„Сельского чтения", 1843 г.

В 1836 г. он сам издает „Картины Света", энциклопедический живописный альманах с политипажными рисунками", а с 1849 г.—принимает непосредственное участие в редактировании и издании „Москвитянина", работая вместе с Погодиным и ведя одновременно отдел критики, смеси, исторический и художественный.

В архиве В., хранящемся в бывшем Румянцевском музее (26 папок), имеются материалы, относящиеся к этой его деятельности [2]). Он пишет Е. И. Кубе (1849 г. 12 февр.); „Я вывез журнал из грязи и дал ему ход". И это заявление под-

---

[1]) 1852 г. СПБ. пер. Е. С. Мутьевой.

[2]) Помимо того, что сообщает Барсуков: „Жизнь и труды Погодина".

тверждается из переписки его с Погодиным. Он поглощен заботами о каждом выходящем номере, выбором книг для переводов в отдел иностранной словесности, привлечением ряда лиц (даже из Петербурга), составлением критических статей, о которых Погодин так отзывается: „Критика без ваших рецензий быть не может, они сдабривают, развеселяют и пишутся отлично, легко, остроумно, просто, забавно и грациозно. Это conditio sine qua non для каждой книги. Нашу критику без вашей читать не будут“ [1]). В художественном отделе печатаются его „Приключения“, „Чудодей“, в научном—ряд исторических статей. В письмах к Кубе неизменна фраза: „занят составлением „смеси“, следовательно, во всех отделах журнала он принимает непосредственное участие. Успех „Москвитянина“ возрастает, число подписчиков увеличивается и Погодин радостно сообщает: „императрица подписалась на журнал“ [2]).

Редакционное чистилище В. довольно беспощадно, в чем иногда его упрекает Погодин. Характерна в этом отношении следующая заметка: „поместил повесть Жадовской, бесцеремонно изменив ее направление—ты ее не узнаешь, дал всему другой тон и наполовину перечеркнул... Комедия Сушкова так же пошла в ход, да и повесть Билевича, которая переделалась сегодня на лад“ [3]).

В архиве В. сохранились письма разных лиц с просьбами принять участие в том или другом издании, что совершенно опровергает заявление Погодина в некрологе 1870 г., что „В. как то умел пристраивать свои сочинения“. Кони в 1839 г. просит „дать что нибудь для предполагающегося „Пантеона“: „участвовать в нем честному литератору не стыдно. А лучшее тому доказательство, что все подлецы литературные против него восстают. Бедная литература в руках промышленников и в ней гадов, им же несть числа“ (папка № 2275). С той же просьбой обращается Андрей Краевский в 1839 г. „к известному нашему литератору“, предпринимая издание „Отечественных записок“, „цель которых будет польза нашей словесности и которые не будут принадлежать исключительно ни к какой литературной партии“ (там-же). Подобные приглашения присылают кн. В. Одоевский, издатели Курочкин и Степанов и др. Ап. Григорьев сообщает в своей автобиографии (т. I), что с 1847 г. сотрудничал в „Московском Городском Листке“ вместе с Островским, Загоскиным, Вельтманом. Композитор Н. Я. Афанасьев пишет (21 дек. 1865 г.), что опера Вельт-

---

[1]) Папка № 2276, письма Погодина к Вельтману.
[2]) Папка № 2276.
[3]) Письмо к Кубе 25 окт. 1849 г. папка № 2273.

мана „Аммалат-Бек“ принята и просит его написать либретто „комической оперы, чтобы от смеха все бока держали“. Ответом на это явилась, очевидно, имеющаяся в рукописи пьеса „Водим за нос“, являющаяся пародией на 12 спящих дев Жуковского (папка № 2299). Вельтман выступает также в совместном творчестве с Погодиным и Е. Кубе, печатая в „Альманахе Москвитянина“ на 1850 г. „складную“ повесть: „Дочь матроса“ [1]).

Немало места в его жизни занимает также общественная и научная деятельность. Он состоит членом „Общества Люб. Р. Слов.“ и в 1858 г. принимает участие в его возрождении вместе с Масловым, Погодиным, Хомяковым, Кубаревым [2]), работает в области истории, этнографии, археологии, лингвистики, печатая свои научные труды частью в журналах („М. Тел.“, „Москвитянин“), частью отдельными книжками. Из 26-ти папок, имеющихся в его архиве, 15 заполнены научными изысканиями. Он — член „Моск. и Одесск. Общ. ист. и древн. Рос.“, а с 1845 г. — член „по изданию древностей Российского государства“, „член - корреспондент Академии Наук“; постоянная же его должность — помощник, а затем директор Оружейной палаты. Он стоит в центре культурной Московской жизни, общаясь с видными литераторами того времени. Об его четвергах вспоминают Берг и Т. Пассек [3]). О чрезвычайно дружеских отношениях Мея к В. пишет Погодин (папка № 2276), Растопчина также очень расположена к В—ну и всячески старается привлечь его на свои вечера (переписка В. и Кубе), но он настроен к ней отрицательно. В письме к Кубе он называет Тютчева своим „бывшим товарищем“. Кюхельбекер посвящает ему своего „Вечного жида“ 1842 г. [4]), Пушкин встречается с ним в Кишиневе и, как увидим в дальнейшем, благосклонно о нем отзывается.

III

Прислушаемся теперь к голосам читателей и критиков, — что ценного и интересного отмечают они в творчестве Вельтмана и каков вообще жизненный путь его созданий?

---

[1]) Подобные совместные выступления знакомы этой эпохе: Некрасов и Станнцкнй (Панаева) пишут вместе большие романы, в „Современнике“ 1850 г. в отделе „Смесь“ печатаются „рассказы о житейских глупостях“ Гончарова, Григоровича, Дружинина, Лонгинова, Некрасова, Панаева, графа Соллогуба, Станицкого.

[2]) „Сб. О-ва Люб. р. слов.“ 1891, ст. Гилярова-Платонова.

[3]) „Р. Старина“, 1876 г. т. XVII.

[4]) „Дневник Кюхельбекера“, Р. Старина“, 1891 т. 72 стр. 184.

Вначале общий хор голосов звучит весьма согласно; отмечается неподдельный юмор, остроумие, занимательность: „Сочинения В. так сами и читаются, оторваться нельзя, закроешь последнюю страничку, так тоска берет, словно в разлуке с добрым приятелем, веселым собеседником“ [1]). Белинский в „Литературных мечтаниях“ говорит, что последний период ознаменован появлением двух замечательных талантов: Вельтмана и Лажечникова. В 1835 г. он уже восклицает значительно восторженнее: „Каким живым, легким, оригинальным талантом владеет В., каждой безделице, каждой шутке он умеет придать столько занимательности. О, он истинный чародей, истинный поэт“ [2]). „Вельтману стоит только захотеть быть милым, забавным, трогательным, наивным, беспритязательным рассказчиком и он очарует всех своих слушателей“ [3]). Кюхельбекер [4]), Одоевский и Шевырев [5]) считают его „самым даровитым из нынешних писателей“. Отмечается его уменье передать „русскую старину“, „старинный русский дух“:—Марлинский, жалуясь на отсутствие народности в литературе, замечает: „Вот у В. можно, пожалуй, встретить поэзию в истинно русском духе, в его романах есть необычайно хорошие подробности, перо его развязное, легкое, и одарен он шутливостью истинно-русской [6]).

Но, несмотря на эти хвалебные отзывы, заметна какая то неясность, противоречивость в читательских восприятиях. Например: его современник и читатель Срезневский хвалил простоту и искренность изложения, верность наблюдений [7]), а Шевырев писал, что „своенравная фантазия его пренебрегает всякой жизнью и исторической действительностью“ [8])., Лихонин говорил, что у В. везде мысль, везде чувство [9]) а „Отеч. Записки“ усматривали, наоборот, „отсутствие всякой мысли, идеи“ (1846, т. 44, ст. VI). „Северная Пчела“ же восхищалась тем, что „каждая страница останавливает читателя какою нибудь мыслью“ (1834 г., № 182). С одной стороны отмечалось уменье В. обрисовать характеры (Лихонин), а с другой — говорилось, что у него головы без глаз, фигуры без ног, лица без образов, абрисы без теней“ [10]).

---

[1]) „Иллюстрация“, 1846, т. II, стр. 42.
[2]) „Молва“, 1835, № 23.
[3]) „Б. д. чт.“, 1843, т. 60, отд. VI.
[4]) „Дневник поселенца“, 1840 г.
[5]) „Отеч. записки“, 1840 г., т. XII.
[6]) Письма к бр. Полевым, 28 мая, 18 авг. 1831 и 4 января 1833.
[7]) „Зап. им. А. Н“, т. XVII, кн. 1.
[8]) „Москвитянин“, 1841, т. V.
[9]) „М. Набл.“, 1836 г., ч. VII.
[10]) „Сев. Пчела“, 1836 г., № 119.

Это разногласие весьма знаменательно, оно хорошо характеризует сущность его творчества, которая, как увидим в дальнейшем, и состоит часто в сочетании контрастных элементов.

Если проследить успех произведений В. на протяжении всей его деятельности, то получится ломанная линия, неуклонно поднимающаяся в 30-х годах, колеблющаяся в 40-х, падающая в 50-х и уничтожающаяся в 60-х, когда на фоне новой идеологии и стиля его романы показались анахронизмом.

Наибольший успех падает на долю „Странника" (1831) и „Кащея бессмертного" (1833 г.). „М. Телеграф" и „Сев. Пчела" поют им дифирамбы. „Лунатик" (1834 г.) и „Святославич, вражий питомец" (1835) укрепляют эту славу. (Одоевский и Кюхельбекер считают даже „Святославича" лучшим романом В.) [1]). Но с появлением А. Ф. Македонского (1836 г.) раздаются недовольные голоса [2]), отзыв Белинского поражает своею неопределенностью: упрекая талант писателя в отсутствии стройности, цельности, он совершенно неожиданно заявляет: — „но он превосходен в своем прыгучем характере" [3]). И с этих пор эта двойственность в оценке критики все возрастает. После восторженных похвал обычно следует неизбежное „но", отмечается „отсутствие плана", „затейливость фантазии", „излишние подробности", иногда критика недоумевает: „к какому жанру отнести данное произведение? что это такое? сказка не сказка? роман не роман?" [4]), или же: „что это карикатура, пародия или это серьезно?" [5]).

Особенное недовольство вызывает роман „Новый Емеля или Превращения" (1846), ряд журналов („Сев. Пчела", „Отеч. Зап.", „Москвитянин") негодуют на „сокрушительную смехоманию, овладевшую русской литературой", и отказывают автору даже в „неподдельном юморе", который, до сих пор, в нем наиболее ценился.

Намечается расхождение читателей и критики. Так, в общем недовольном хоре одиноко звучит голос Достоевского, который пишет брату 4-го мая 1885 года: „Емеля Вельтмана — прелесть" и с большим удовольствием читает „Сердце и думку" [6]).

---

1) „Отеч. Зап.", 1840 г.. т. XII. О „Лунатике"—Кюхельбекер в „Днев. Посел."

2) „Б. д. чт", 1836, т. XVI, отд. VI. „Сев. Пчела", 1836, № 119 и др.

3) „Молва" 1836, № 6.

4) „Молва", 1836, № 6.

5) „Сын Отечества", 1840 г., т. IV, к. 2.

6) Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского, стр. 24. СПБ 1883 г.

В архиве В. сохранилось увещевательное письмо Погодина без даты по поводу „Воспитания Захарушки“ (напечатанного в „Р. Беседе“, 1841 г., т. II). „Не губите свой талант!—Это говорят десятки людей различного образования, образа мыслей, возраста: и Шевырев, и Надеждин, и какой нибудь Полевой, и Хомяков, и Павлов. Могут ли быть такие переходы из мира действительного в фантастический? В основании у вас здесь, как и везде, должно быть какая нибудь мысль... но выражена она слишком темно... а без этой дознанной мысли сочинение не достигает своей цели и делается только смешным, странным, чудовищным“ [1]). Вельтман отвечает упреком, что Погодин не понял основного замысла: „Все случилось с моим Захаром очень естественным образом, в этом мире, а не фантастическом“ [2]).

Но и в этих развенчивающих отзывах нет определенности. Талант писателя признается неизменно, и часто после исчисления недостатков следует такое заключение: „А все же, читая „Чудодея“, желаешь его продолжения, хотя можно знать наверное, что встретишь одно и то же,—таково свойство истинного таланта [3]), или же: „Романы В. вы любите и сердитесь на них, как на своенравную красавицу“ [4]), — и это наводит одного читателя на правильную мысль, которая до сих пор никому не приходила в голову: „Мы начинаем думать, что блестящие качества его дарования зависят у него от присутствия недостатков“.

Несомненно, критика не замечала, как порицала именно то, из чего складывалась „оригинальность“ и „своеобразие“ таланта, приводившего всех в такой восторг.

50-ые и 60-ые годы, ищущие в литературе „серьезных мыслей“, „идеи“, принимают „Воспитанницу Сару“ (1862 г.), „Счастье-Несчастье“ (1863 г.), как „призраков, вставших из могилы“. „В наше время романы пишутся, чтобы поставить разные вопросы — и вдруг среди них наивнейший роман 30-х годов“ [5]).

Так, полным развенчанием, заканчивается литературное поприще сына романтической эпохи, который, действительно, оказался чужим среди новой идеологии и новых требований к искусству.

---

[1]) Папка № 2276.
[2]) Папка № 3521, Погодинский архив.
[3]) Белинский, „Отеч. Записки“, 1857 г.
[4]) „Сев. Пчела“, 1838 г., № 28.
[5]) „Отеч. Записки“, 1862 г., т. 44, „Б. для чт.“, 1863, т. IV.

IV

Композиция „Странника“

Если искать для писателя определяющей его формулы, в которой выразилась бы основная сущность его творчества, того, что Тэн называет „господствующей способностью“, то для Вельтмана это будет комический гротеск, определивший его стиль. Гротеск, сочетающийся с лирической струей, и вызывает разноречивые отзывы критиков: одни видят в нем только „гримасы, уродливые маскарадные костюмы“, другие же „глубину мысли и чувство, вырывающееся из сердца“. „Странный“ талант—вот постоянный для него эпитет и, действительно, все его творчество есть искание необычных форм, попытки создать новые законы повествования, так что можно говорить о Вельтмановской поэтике. Он создает особую гротескную композицию, которая так забавляла читателей и вызывала вместе с тем недоумения по поводу случайных ассоциаций, композиционных срывов, неожиданных переходов из мира действительного в фантастический, хотя с исправлением всех этих „недостатков“ исчезла бы и основная сущность его таланта.

В поисках новых форм он создает бессюжетный роман („Странник“), разрушает традицию исторического жанра („А. Ф. Македонский“); культивирует на русской почве авантюрный жанр, ища для него материалов в народной сказке („Кащей Бессмертный“) и в истории („Раина, царевна Болгарская“), использует его для композиции утопического романа: „Рукопись Мартина Задеки“, предвосхищая Одоевского с его „4338 годом“, а затем выходит из полосы романтических тем в область „Приключений в море житейском“, сочетая их авантюрную постройку с завоеваниями в области гротескного стиля.

Для Вельтмана „все в мире иносказание, изобразить и понять которое можно лишь, как сказку“ (Новалис), поэтому отраженная им жизнь полна сказочных алогизмов, а герои подчинены воле случая. Обычно они наделены примитивно — мифологическим мировоззрением, которое преломляется сквозь пародирующую его авторскую призму. Этот двойственный аспект создает разнообразные гротескные сдвиги и искажения и является любимым приемом его творчества.

Этой двойственности не понял Погодин в своем отзыве о „Захарушке“ (см. выше) и, очевидно, очень хорошо понял Достоевский, восхищавшийся наиболее гротескными его со-

зданиями, которые оказали на него несомненное влияние [1]), а в критике вызвали ряд недоумевающих отзывов—настолько эти приемы были новы в русской литературе.

При чтении „Странника“ снова вспоминаются слова Новалиса: „можно представить рассказ без связи, но в ассоциации, как сновидение“,—которые могли бы служить эпиграфом для этого произведения, так хорошо определяют они его основную сущность.

„Странник“ создает на русской почве своеобразный бессюжетный жанр, в котором сюжет заменен калейдоскопом случайных тем, в нем разрушается традиция литературных путешествий, намечаются основные черты творчества В., получающие в дальнейшем свое развитие, создается он на почве личных переживаний, использованных как литературный материал. Все это заставляет выделить его особо, тем более, что это первый блестящий дебют начинающего писателя.

„Странник“ появляется сначала в отрывках в „М. Тел.“ (1830 г. № 20 и 1831 г. № 2) и в „Деннице“ (1831 г. ч. I и II), затем выходит отдельными изданиями в 1831 и в 1840 г. По свидетельству самого автора Пушкин от души смеялся при чтении его и обещал написать отзыв [2]). Действительно, в письме к Нащокину (Царское Село 1 июня 1831 г.) Пушкин пишет: „я сейчас увидел в „Лит. газете“ разбор Вельтмана очень неблагосклонный и несправедливый, чтоб не подумал он, что я тут как нибудь вмешался. Дело в том, что и я виноват: поленился исполнить обещанное, не написал сам разбора“.

„М. Тел.“ (1831 г., № 5, 17, 21) встречает „Странника“ восторженно, как явление „своенравное, неожиданное и радостное“, именуя его прелестным „благоуханным цветком в заглохшем саду нашей словесности“. „Молва“ (1834 г., № 50) называет его „одним из драгоценных алмазов нашей литературы“. „Сев. Пчела“ и „Телескоп“ с особою похвалою отмечают поэму „Эскандер“. Полевой пишет В.: „мне хотелось сообщить вам мои мысли о вашей прелестной тетрадке, которую вы у меня оставили. Она меня восхитила оригинальностью, свежестью мысли и отличным изложением“ [3]). Белинский находит, что в „Страннике“ выразился весь характер Вельтмана — „причудливый и своенравный“ [4]). И, с этих пор, он известен в обществе, как „автор Странника“.

---

1) Об этом в подготовляющейся работе: „Гротеск Достоевского“.
2) Воспоминания Вельтмана—„Вестник Европы“, 1881 г., № 2.
3) Папка № 2274.
4) „Молва“, 1836, № 6.

Форма „Странника“ поражала читателей своею необычайностью. Старая традиция путешествия, весьма популярного жанра в русской литературе, завещанного ей еще XVIII веком, оказалась чрезвычайно своеобразно преломленной. Вельтман путешествует на протяжении 45 дней, не сходя с места, по географической карте, и, первоначально в рукописи, он так и назвал свое произведение: „Путешествием по генеральным картам“.

Иногда автор пытается создать иллюзию путешествия, которую сейчас же сам разрушает. Он хочет передать: 1) течение времени, начиная каждый день словами: „пора вставать“, „проснувшись около полудня“, и заканчивая: „ночь, пора на ночлег“; 2) движение, темп езды — быстрой сменой коротких фраз: „Вот лицо земли пред нами, счастливой дороги! Заяц навстречу не попадется, ось не переломится, колесо не разлетится вдребезги“; 3) дать описание мнимо встречающихся местностей, как это принято в путешествиях, — например, Хотина, где он останавливается на ночлег, Днестра, через который он проезжает, Кишинева и Кишиневского сада; 4) наметить некоторые происшествия, правда, очень несложные — как посещение молдаванина, находка рукописи. Но все это играет чисто внешнюю, служебную роль, являясь лишь поводом для всяких воспоминаний в форме беседы с читателями.

Путешествие по карте намеренно разрушается автором и внутренняя разрозненность делается принципом постройки. В I части еще соблюдена некоторая географическая последовательность. Путешествие начинается из Подолии, так как „остальная половина света пуста и незначительна“. Через Могилев странник приезжает в Хотин, где и располагается на ночлег. После длинных рассуждений о путешествии он направляется в Кишинев, после многих отступлений дано описание Днестра. Иногда путешествию придается характер реальный: „дорога меня совершенно разбила“, описывается прогулка по улицам Кишинева и т. д. Но только что читатель начнет забывать, что путешествие совершается, сидя на месте, как автор стремится разрушить иллюзию: „в Кишинев! — и вот я меряю циркулем по масштабу 5 верст“.

Во II части даже эта внешняя географическая последовательность восстанавливается с трудом, в III она отсутствует совершенно, и это опять — намеренный прием повествования: „Взоры наши отправляются вдоль по широкой карте. Вот я вожу по ней указательным пальцем“ (II, 6 стр). Следует перерыв в две главы, затем он возвращается к брошенной теме: „Со вздохом глубоким отправляюсь я вдоль по пространной карте“ (II, 9). После нового перерыва он вспоминает, что войска приближаются к границе, но снова отвлекается беседой с читате-

лями, и лишь спустя несколько глав, возвращается к своему передвижению. Эту непоследовательность он сам подчеркивает: „кажется мне, что я сбился с дороги. В которой же из глав своротил я вправо или влево?“ (гл. CLIV). В III части он говорит: „Не зная, с которой стороны подойти мне опять к тому месту, где остановилась главная мысль моя и военные действия, я задумался, как Аристотель, о достоинстве книг“ (21 стр.). Но путешествие снова прервано на два дня, после чего он вспоминает: „я полагаю, что всякий помнит, на чем остановился поход мой во II части“ (III ч. 33 стр.), — а в III ч. он объявляет: „Совсем на землю я не хочу съезжать. Пущусь по седьмому слою воздуха“. Таким образом, традиционная форма путешествия намеренно разрушена в „Страннике“. Ключом к композиции его является указание, что это путешествие „по полю воображения“: „В крылатом легком экипаже, читатель, полетим, мой друг“ (гл. CXVIII). Затем далее: „Сбираясь в дорогу, я еще должен осмотреть свое воображение. Подобного коня должно гладить, чистить и холить, кормить мозгом, а поить жизненными соками. Зато, едва только ногу в стремя... распахнулись крылья, хлоп задними ногами в настоящее... глядишь, уже он в будущем или в прошедшем, на том или другом полюсе, на небе или под землей, везде и нигде, чудный конь!“ В главе 119 он снова к этому возвращается: „Порхай, лети, мой милый конь, тебе не нужен хлыст и шпоры“.

Этим объясняются: 1) быстрота, с какой он перелетает с одного места на другое: „Воображение уже спустилось с каменной горы, проехало без внимания город, таможню, карантин и переправилось чрез Днестр, не двигая с места парома“ (гл. VII); 2) бесплатность и непоследовательность: „Пучина вод разделяет главы „Странника“ друг от друга, сообщение между ними трудно, я согласен, но виновен ли я, что мое воображение произвело умственный Архипелаг? (гл. 233); 3) неожиданная однѣвременность прошлого и настоящего: Из Бендер „незаметным образом, он приближается по карте древней истории к г. Тирасу, стертому с лица земли, и любуется, вместе с читателем, нескромной переселенкой с острова Мило“ (79 гл.); 4) сочетание реального и воображаемого, так что читателю иногда трудно отличить, когда он описывает прелестных воображаемых дев, „идеальную деву“, или же дает портреты действительно встреченных красавиц.

Последний прием культивируется Вельтманом и в дальнейшем, особенно в „Емеле“ и в „Сердце и думке“.

Всем этим композиционным приемам придан характер тенденциозный, так как автор старательно подчеркивает, что они не случайны. Бессистемность он возводит в принцип постройки:

Как любопытный чужестранец,
И в мир любви я загляну.
То полюбуюсь на румянец,
То подивлюсь на белизну,
То засмотрюсь на все созданье,
То прикую свое вниманье
К частице общей красоты,
То в бездну погружусь мечты. (IV гл.).

Несколько раз он подчеркивает также бесцельность своего путешествия. „Верно читателю хочется знать, для чего я все это пишу... Засидевшись дома, вы вдруг подумаете: проедусь для моциону, и велите оседлать своего коня. Куда? так! отвечаете вы“ (322 гл.), и сравнивает своего „Странника“ с мотыльком, бесцельно и мгновенно появляющимся на свете.

Но основная его цель — позабавить, насмешить читателя. Этому назначению отвечают все неожиданные композиционные перебои, срывы, скачки. И для удобства быстрого перехода от одной темы к другой, от одного лица и места к другому, происходит и внешнее дробление 3-х частей на 45 дней, а каждого дня на ряд коротеньких главок. Калейдоскопичность формы „Странника“ находит также свое объяснение в манере ведения рассказа. Это не повествование, а легкая непринужденная беседа с читателем. Обращение к читателю весьма популярная манера в романтической литературе, идет она от Стерна но, например, у Жан-Поля, Ксавье-де-Местра и других [1]) это носит характер отступлений от повествования, у Вельтмана же на этом держится вся плоть произведения. Читатель-собеседник, „скитающийся за ним, как невольник“, является, таким образом, существенно-необходимым действующим лицом романа. Автор постоянно вступает в разговор с прелестной читательницей, например: Я: „Неправда ли природа здесь прекрасна, вам нравится жизнь сельская?“ Она: „Ужасно“! (гл. 78), — дает ее портрет: „Взгляните на эту милую ангела-читательницу. Смотрите, она покраснела. Грудь ее вздымается“... (гл. 171) и, даже, посвящает ей стихотворение (ч. II, стр. 79).

Отправляясь на войну, он образует из читателей войско (гл. 207) и, подходя к Шумле, взывает: „Милые спутницы, привыкшие к победам, готовьтесь!“ Он устраивает затем обед читателям в „храме воображения“, обращаясь к почтенным старикам, труженникам, юношам, девушкам.

Эта манера непринужденной беседы позволяет Вельтману рассказать, между прочим, о своем детстве, воспитании, причине пребывания на юге, описать даже свою внешность: („Я был хорош, мне говорила про то искательность очей“ (гл. 198)),

---

[1]) См. ряд других примеров в кн. Эйхенбаума: „Лермонтов“.

проявить свою начитанность, а, главное, свое остроумие и вызывает разнообразные способы, чтобы сделать ее живой и занимательной.

На помощь приходит ряд композиционных приемов: отказ от определенного сюжета и замена его калейдоскопом случайных тем, случайных ассоциаций, неожиданно перебивающих друг друга.

Выше приводился ряд примеров таких комически-внезапных перебоев. Укажем еще один: автор собирается дать обед читателям в храме воображения, (122 гл.) но отвлекается в сторону и обращается к теме войны, затем снова вспоминает об обещанном (129 гл.) и описывает восточную обстановку обеда, древних красавиц, от которых вдруг непосредственно переходит к очам читательницы, с тем, чтобы сейчас же создать образ „прелестной воображаемой девы". Следующая глава заполнена уже философскими размышлениями, из которых его выводит восклицание „тебя ожидают", и он рассуждает о тягости „обетов". Звуковая ассоциация напоминает ему про обед, вызывая каламбур: „но кто не знает, что обеты давать легче, нежели обеды" (137 гл.), после чего он возвращается, наконец, к брошенной теме.

Целая глава прикреплена иногда к одному случайному слову. Назвавши слугу „гением", он на двух страницах рассуждает „о свойствах гения". Окончание главы обычно заостряется шуткой, каламбуром, афоризмом. Например, после размышлений о надежде следует комическое заключение: „Надежда! светит, светит и все ничего не видно! темно! подайте свечу" (40 гл.). Глава 42 заканчивается комическим афоризмом о предрассудке. Иногда шутливое окончание разрушает общий повышенный тон. — Патетическая глава о красоте природы имеет такое завершение: „О, это истинная правда, скажет тот, кто не участвует в откупе природы и которого владения ограничены поверхностью его одежды" (124 гл.). Иногда глава обрывается неожиданной репликой. Так прервано описание бури: „Тучи прежде времени угасили день. Я не виноват, внимательные мои читатели" (99 гл.).

Все эти композиционные средства, цель которых „потешить своею скачкою" читателя, могут быть названы **гротескными приемами композиции**.

Возводя **разрозненность** в принцип постройки, Вельтман нарушает этим повествовательные традиции, и как было указано выше, всячески это подчеркивает. Как бы отдавая дань существующему канону, он пишет предисловие, но помещает его частью в VI, частью в предпоследней главе, заявляя при этом, „как скучно и несносно всякое предисловие". О посвящении же он вспоминает в конце книги, рассуждая о нем в 123 главе.

Если встречаются вставные истории с намечающимся сюжетом, то и там соблюден тот же принцип. Автор находит рукопись, где изложена любовная история Марьелицы (гл. 106), но на середине прерывает чтение, возвращаясь к нему лишь в 294 главе и оставляя его незаконченным. История пленного Эмина (гл. 227) также оборвана.

Иногда сюжет передается в намеренно разорванных неясных абрисах, и читателю предоставлено составить из них цельный рисунок. Автор встречает на крыльце хозяйку дома в черном платье, которое к ней „пристало, как весна к природе“ (гл. 58), она приглашает его к себе. В следующей главе дан полунамек: „Нас было двое“, после чего неожиданно следует длинное рассуждение об экспромтах, для того, чтобы привести следующий:

Не встретив в ней противоречья
Я кратко кончил свою речь,
Мой друг, игра не стоит свеч,
И мигом потушил все свечи.

А, через несколько глав, рассказывается об его прощании с хозяйкой: „Прощай, мой милый постоялец, ты едешь в дальний, дальний путь“, которым заканчивается этот примитивный роман.

Итак, нарушение всякого намечающегося единства, разложение целого на его составные части и причудливое их смещение — можно считать законом письма для Вельтмана. Из области живописи здесь невольно напрашивается сравнение с Пикассо, ставившим себе такие же задачи.

Для развлечения читателя привлекается также ряд приемов словесного гротеска.

1) Излюбленное В. и в дальнейшем пародирование исторических преданий, событий, лиц. Например, рассказывая предание об Агамемноне, который встретил холодный прием в отечестве после покорения Трои, он дополняет: „Агамемнон был великий полководец, но худой муж. 10 лет... господи, боже мой, где мое терпение! ни разу не побывать в отпуску, не подать о себе вести, и в какое же время?“ и т. д. (гл. 37). Читая книгу Азар и восхищаясь описанием магометанского рая, он вдруг замечает: „Но при всех этих наслаждениях, вообразите себе там же Ангелов, имеющих по 70.000 уст, каждые уста по 70.000 языков и каждый язык, хвалящий бога 70.000 раз в день на 70.000 различных наречиях. Это ужасно! Что за шум, что за крик! Нет, беда быть в Магометовом Эдеме“ (61 гл.). Таким образом, введение какой нибудь комической детали создает общий гротескный сдвиг.

Пародируются также научные изыскания историков: „По всему видимому палец велик и хорош... По сравнению преда-

ний Страбона, Тита Ливия, Квинта Курция... подобный палец принадлежит левой руке Атиллы (гл. 53).

2) Звуковое нагромождение чрезвычайно сложных имен, из сочетания которых создается целая гротескная какофония — другой любимый прием В. Формуляр Александра Великого можно отыскать в историках: Ариане, Квинте-Курции, Плутархе, Птоломее, Диодоре Сицилийском, в Фирдусси-ибн-Ферруке, в Магомете-бен-Эмире-Коандшахе, Хамдаллах-бен-Абубекре, в Яхиэ-бен-Абдаллахе, в Дахэлуи, в Абдал-Рахмане-бен-Ахмеде и др. (гл. 85). Автор явно забавляется этим нарастающим грандиозным скоплением звуков [1]), осуществляя основной принцип гротеска — „безграничное преувеличение".

С именами писателей постоянно связываются явно вымышленные цитаты в комически-назидательном тоне: „Слава не может быть основана на одной истине, сказал Квинт-Курций в один пасмурный день" (119 гл., тоже в гл. XIX).

3) Следующим приемом гротескного сказа является уничтожение образности слова и вывод, заостряющий комическое: „Я сел возле письменного стола, бросил взоры на карту, глаза разбежались, что же мне было делать без глаз", или: „Бедный мир, как все старо в тебе! сколько лет солнце волочится за землей. Вот платоническая любовь, вот постоянство!" — И вывод: „что, если на старости лет, земля свихнется с истинного пути, — пропало человечество от огненных объятий солнца" (26 гл.).

4) Часто прибегает он к игре слов: „Красные девушки в Подолии... да красны, но не прекрасны, все в цветах, бедные цветы", или 5) к словопроизводству: „Пусть мое сердце холодно, как лед. Может быть полярный лед тверд, как кремень и удар куска об кусок произвел бы искры... искры любви. Что может быть лучше любви искренней" (183 гл.). 6) Создавая комическое слуховое восприятие, он прибегает к звукоподражанию: „Абуб есть то же, что Амбубайя, дуда, бывшая в употреблении у Латин, по Талмуду Абуб есть дудочка; а по мнению всех прочих, Абуб есть тросточка, от которой барабан издавал тоны приятнее" [2]) (45 гл.).

Слог Вельтмана чрезвычайно капризен и пестр. Чаще всего фраза его коротка и эмоциональна. Восклицания, вопросы, обращения чередуются в бесконечных перебоях. Цитаты, афоризмы, ссылки на „великих мужей" нанизываются по совершенно случайным ассоциациям. Иногда же он переходит к периодической речи, явно забавляясь ее размерами и играя сло-

---

[1]) Этот прием особенно любили старые мастера гротеска, напр. Ф. Рабле, об этом у H. Schneegans: „Geschichte der Grotesken Satire". II ч., гл. 3.

[2]) Прием, также чрезвычайно характерный для стиля Рабле.

вами. „По границе бывшей Турецкой Империи, или все равно, по бывшей границе Турецкой Империи. Перестановка слов ничего не значит“ (91 гл.). 2) Также случайны и немотивированы скачки от прозы к стиху и обратно. Все эти стилистические приемы преднамеренны, что он сам подчеркивает: „как неприятно видеть почтенного автора, который унижается, стараясь сделаться писателем звучным, сокращает искусство свое для достоинства и благовидности выражений, трудолюбиво подчиняет мысли словам, избегает стечения гласных, с детскою принужденностью округляет периоды и уравнивает члены выражениями ничтожными и неуместными красоты“ (19 гл.). Разрушение всех этих традиций и является, как мы видели, его задачей. Сказавши в одном месте, что „в руках писателя все слова, все идеи, все умствования подобны разноцветным камушкам калейдоскопа (26 гл.), он и осуществил это в композиции и в стиле „Странника“, которого сам справедливо назвал своей „энциклопедией“.

Но при внимательном чтении всетаки удается установить основной центр, к которому все устремляется — это тема любви. Тема путешествия, включающая описания городов, местностей разорвана и уничтожена. Главным в книге становится, в конце концов, описание кишиневских дев, встреч с ними, то есть мир любви. Тема войны дает возможность перенестись в область пережитого и рассказать о некоторых сражениях, в которых сам автор принимал участие. Но серьезность тона быстро теряется, одеваясь в общий шутливый колорит. Составляя войско из амазонок, он принимает над ними начальство, описывает шатер Царь-девицы и, следовательно, переходит постепенно к теме любви. К темам историческим он обращается, большею частью, для случайных сравнений, но и здесь исключительное место отводится любовным историям прошлого, а любовь Александра Великого к Зенде и его смерть от ее ядовитого поцелуя развита даже в целую поэму. Темы философские, почти всегда, носят комический характер, — тут мы найдем рассуждение о хаосе, о вселенной, но, в конце концов, Вселенная воплощается в образе Девы.

Итак, тема любви вот тот общий центр, который восстанавливается с трудом в причудливо-переплетающихся ломанных линиях. Она слагается из двух струй, противоположных по своему настроению. Одна, соответствующая основному шутливому колориту „Странника“, это — легкие мимолетные увлечения, где автор является „странником“ и в области любви, заглядываясь „мимоходом на красоту“ и называя себя „грешником по этой части“. В окне его привлекает „ангел не дева“, в саду Тульчина он вспоминает о польке, „которой он смотрел в глаза“, рассказывает в полунамеках свое приключение с хозяйкой

квартиры. Но под этим эпикурейским тоном пробивается скрытая, намеренно — маскируемая лирическая струя, отражающая серьезное чувство, действительно владевшее им в это время.

В архиве Вельтмана в папке под № 2279 находится походная тетрадь в переплете, где в мелких полустертых строках заключен документ его сердца. Это черновики писем и стихотворений к любимой им женщине, переплетающиеся с набросками „Странника", при чем выражение личных переживаний использовано затем как литературный материал, что придает найденной рукописи особый интерес.

Колыбелью его любви является Бессарабский край, где он служил в войсках во время Турецкой кампании, вот почему—„остальная половина света для него пуста и незначительна" („Странник" I ч.). Быстрое развитие ее падает на 1830 год, когда он, по болезни, жил в Кишиневе и в Яссах. Вельтман сам определил характер своей любви, назвавши Екатерину П. П.[1]) „звездой, сияющей над его жизнью, от которой его отделяет огромное пространство". Действительно, это было страстное стремление, почти без надежд на достижение (так как Екатерина П. — жена другого, очевидно, сослуживца В.) истинно романтическое „Sensucht", о котором Огарев сказал: „Вечно желать и страдать... Слезы любви к чему то недостижимому, я их люблю. Плачу и благословляю"[2]).

В выражении этого чувства звучат все характерные звуки, из которых слагается аккорд романтической любви, являющейся лейтмотивом своей эпохи, получившей даже теоретическое обоснование, как часть целого мировоззрения[3]).

В рукописи вслед за черновиком „Эскандера", написанным 10 июня 1829 г. в лагере при Шумле, т. е. до встречи с Е. П., упоминается впервые ее имя в составляемом акростихе „Екатерина", а затем в стихотворении: „Толкование сна К. П. П.", с французским эпиграфом: „Вы прекрасны, как счастье того, кого вы полюбите", после чего открывается длинный ряд писем, большею частью на французском языке. В момент наибольшей напряженности чувства, когда В. теряется в неразрешимых противоречиях и вынужден не встречаться с К. П., после письма от 26 марта, в тетради идут наброски, озаглавленные: „Продолжение путешествия по генеральным картам".

---

1) „В Московском Некрополе" имеется Писемская Екатерина Петровна, род. 1795, ум. 1847, приблизительно годы подходят, но кто она была установить не удалось.

2) Гершензон, „Образы прошлого", стр. 437.

3) Этому посвящена, здесь не печатаемая, специальная глава моей работы „Из истории романтической любви",

Во II части тетради, носящей название „Мысли“, различные размышления, афоризмы, исторические справки, выписки самого разнородного характера: о храме Юпитера, о рудниках, об индийской смоковнице и т. д., то есть вся та „энциклопедия“, которая использована в „Страннике“, снова переплетается с письмами и стихотворениями к „Kitty“, как называет ее В. (тоже и в другой тетради — папка № 2298). Следовательно, „Странник“ выростает на почве личного чувства и одновременно с ним и является выходом из замкнувшегося круга сердечных переживаний. Писатель сам говорит об этом в ненапечатанных строках: „Друг мой милый, чувствительный мой Александр, как ты убит судьбою, кто более пожалеет тебя, как не я, сердце твое, душа, чувства, мысли, я — другой ты, нераздельный с тобой и наставитель твой. Тебе необходимо рассеяние, ты угнетен обстоятельствами, ты окован страстью, ты испытываешь страшные чувства, ты наказан, и за что же — за доверчивость к таким пламенным, таким нежным, таким сладким словам и взорам... поедем путешествовать“. (Папка № 2279).

Но любовь эта входит в его произведение основной, хотя и намеренно скрытой струей, раздробленной на части и являющейся перебоем для других тем.

Названию „Странник“ В. придает другое, более глубокое значение: „Так, милый, добрый друг мой, до встречи с тобой я буду странник, только ты в состоянии остановить полет мой и приковать меня к блаженству“ (гл. 68). Он стремится к берегам Тавриды, потому что там его друг.

Усталый путник, там я сброшу
Печалей тягостную ношу,
И с гор, как водная струя,
Скачусь в объятья друга я.

Это относится несомненно к К. П., так как та же мысль выражена в стихотворении, посылаемом ей 30 мая 1830 года.

Вечно я грустил о друге,
Я везде искал его,
Но не мыслил, что на юге
Встречу друга моего.

(П. № 2298).

И пред внимательным читателем проходит ряд настроений и переживаний, намеренно скрытых. Автор сам обнажает этот свой прием: „хотя я не буду писать во многих местах ясно, но ни за что не соглашусь толковать настоящего смысла некоторых случайных выражений, которые на пути моем встретятся“ (I ч. 9 с.). Недаром Лихонин жаловался, что „многие

из его намеков непонятны и нуждаются в пояснительных примечаниях“ [1]).

Для этой цели он прибегает к разрозненности целого, недоговоренности, намекам, иносказательности. Тема любви начинает разворачиваться со сцены, когда к автору, поспешно заканчивающему свой туалет, входит приятель и говорит: „по словам молвы влюблены ужасно вы“. „Вечер промчался... я даже решился петь“. Для любопытных помещен куплет: „Откройся мне о друг мой нежный“ (гл. 41). После этих брошенных вскользь намеков следует длительный перерыв, и лишь в 63 главе после ряда всяких иных перебивающих друг друга тем, он рассуждает отвлеченно об обетованной земле, где испытывает „сладость дружбы, бесконечность любви“. После чего в 64 главе дано неожиданное признание: „я ее люблю... она меня любит... что же... больше ничего...“

Прорывающиеся грустные тона, например, стихотворение „Как тяжко, грустно мне“ (в рукописи адресовано к „Kitty“), замаскированы легким приключением: странник заснул возле купальни. Целое рассуждение о веках любви дано лишь для того, чтобы привести стихотворение: [2])

Не знаю, что с моим мне сердцем делать,
Оно грустит, томится бев тебя.
(11, 89)

Отправляясь на войну, он пользуется случаем выразить всю силу чувств к своему другу: „Вздохните глубоко о том, что вы некогда любили более всего в мире, взгляните на то, что для вас дороже всего в мире, теперь слейте эти два чувства, если от слияния их родится существо, то оно подобно будет моему другу“ (114 г.). И это является поводом, чтобы дать портрет этого друга — „как все пристало мило ей“, из которого читатель узнает о новом мотиве, вплетающемся в это чувство.

Тогда мне сердце мысль тревожит,
Что замужем уже она.

Свое настроение он выражает иносказательно в словах Александра Великого, который перед походом в Азию роздал все, что имел, оставя себе надежду (116 гл.), и II часть путешествия открывается тем, что ее освещает „не обыкновенное солнце, но надежда — солнце душевное“. Также иносказательно открывает он читателю свое душевное раздвоение, которое так ярко отразилось в письмах: „однажды к вечеру

[1]) „Моск. Наблюдатель“, 1836 г., VII.
[2]) В рукописи адресовано к „Kitty“

растроганный до глубины сердца, послушайте, сказал я одному земному существу, схватив его за руку... послушайте, повторил я, и потом произнес медленно: пора почивать. Огненные слова осветили рассудок и опровергли необдуманный восторг" (гл. 122). 1-го мая он собирается ехать за город, так как слова: „поедемте с нами", произнесены голосом, „которого эхо отдается в сердце", после чего следует длительный перерыв — путешествие по Средиземному морю, к Тигру, Евфрату, до Рая, которое имеет явно служебное значение, все это для того, чтобы бросить намек: „я был в раю" (140, II). Такое же служебное значение имеет путешествие в историческое прошлое (III, 5). „Подобно мне, несомому по волнам Геллеспонта, мысли мои несутся по пучине памяти". Буря на море, корабль, взорванный на воздух, описывается лишь для того, чтобы вставить следующую иносказательность: „Страшно быть взорванным, я это испытал". И затем поясняющее стихотворение:

Холодность сносна лишь при муже,
Но вдруг она день ото дня
Со мной все хуже, хуже, хуже,
Как это взорвало меня.

Третья часть „Странника" вся обвеяна воспоминаниями, носящими уже пессимистический оттенок: „настал новый день, но я все еще грустный, как будущность безнадежного человека, не знал, в какую часть света удалиться и бросился в пустыню" (III, 78). Автор рассуждает о терпении, называя его „талантом гения", для которого необходима „великая душа", обращается „к ней", которую не знает, как назвать, „которая похожа на все, с чем поэты сравнили красоту и добродетель". „Помните ли вы чувство той минуты, в которую сердце вам сказало: ты сделала добро". И после этого целая глава (304) представляет собою паузу: „мысль моя здесь выражена молчанием". Вселенная принимает образ „ее", — в „ней" воплотились все его надежды и чаяния.

Заключительные звуки „Странника" грустны и свидетельствуют о неосуществленных надеждах: „надежду на удел счастливый пришлось забыть", говорит он в воображаемом диалоге с молдаванкой и заканчивает свое путешествие совсем не так стремительно и весело, как было его начало. Едет он „отягченный думами, с беспокойной грустью в чувствах, приходит к „пасмурной беседке".

Так постепенно, из намеренно разрозненных линий, частью уничтоженных, частью затушеванных восстанавливается цельный рисунок, но в этой синтетической работе автор не только не помогает читателю, но все время старается ее затруднить.

Двойственный характер любви в „Страннике“ Вельтман сам подчеркивает, заставляя звучать два спорящих голоса: реалиста и романтика (человека „дородного“ и „худощавого“ по рукописи).

Первый пародирует восторженность своего приятеля, не верит в постоянство и возвышенность любви, проповедует легкие, мимолетные увлечения, уподобляя любовь бабочке, перелетающей с цветка на цветок. Ему противопоставлено романтическое понимание любви, принадлежащее самому писателю, так как слова второго: „любовь есть союз вселенной“, „невольное влечение однородных существ друг к другу“, „женщину надо любить как жизнь свою“—целиком взяты из его 2-го письма к К. П. (папка № 2279). Этим двум характерам любви соответствуют две вставные поэмы: „Эскандер“ и „Марьелица“, представляющие и два различных стиля: романтический и реалистический. Обе помещены под видом найденных рукописей — первая, как перевод вавилонского сказания из Бахаристана Джиами, вторая — просто заткнутая за обои бумага в избе, где автор остановился на ночлег. Эскандер—типичный романтический герой. Происхождение его неизвестно, он приемыш Филиппа. „Душа его гранитная“, „воля непреклонная“, он „сломил гордость возносившихся слишком высоко“, подчинил себе „четыре пространные моря“, но презрел богатство и смертных, пресытился страстями, потому что „любовь—привязанность к праху“. Он жаждет всеведения, подобно Байроновским героям: „солнце и звезды я сорвал бы с неба, чтобы видеть их тайны“. Источник обновления и блаженства он находит в любви Зенды, дочери Вавилонского жреца Бела, погибшего от его руки. Но дева требует „стен Вавилона“, и когда ее желание исполнено и город взят, Эскандер гибнет в ее объятиях. Она дает ему „ядовитый, любви и мщенья поцелуй“, исполняя, несмотря на пробудившуюся в ней страсть, завет отца.

Совершенно противоположного характера поэма о Марьелице. Автор ее прикован болезнью к постели в одной молдаванской деревне. За ним ухаживает хозяйка, забавляя его рассказами о своих „давних интрижках“. Ее любил фельдфебель ротный, „его-ль не буду вспоминать я, он сшил мне ситцевых два платья“. Не дождавшись его с похода, она вышла замуж. Приехавший молодой юнкер завязывает новую интригу, которая оборвана вместе с поэмой.

Романтическая струя любви, проходящая через „Странника“, отображает, как мы видели, истинную любовь Вельтмана, правда, в умышленно разбитом зеркале. Письма и стихотворения, адресованные в рукописи к „Kitty“, использованы затем, как литературный материал, на ряду с находящимися

здесь же выписками, заметками, набросками. Когда производится группировка материала (об этой стадии работы дают некоторое представление черновые листы большого формата в папке 2298), то из двух, указанных выше, тетрадей вместе с различными афоризмами выписываются целые отрывки из переписки с Екатериной П. П.—В чем же состояла творческая работа Вельтмана над этими документами любви?

Во первых, он старается удалить все наиболее субъективное. Цитированное выше объяснение причины его путешествия выпущено, потому что в нем описывается, как „он окован страстью, наказан за доверчивость“, и оставлены лишь последние фразы шутливого характера: „уложим в кошелек мысли и воображение“ и т. д. (II ч.). То же и в другом месте: „Боже мой, что это с тобой сделалось! За что ты так ударил кулаком по карте?.. О, вскричал внутренний голос мой, как я здесь любим! Где?.. здесь“... (тетрадь в переплете, папка № 2279),—в печатном тексте последние фразы выпущены (112 гл).

В рукописи перед разговором двух приятелей имеется следующее рассуждение „о важности самых маловажных вещей“. „Этот измятый клочок бумажки, который у меня лежит в записной книжке, и на котором написано очень нечетко: „пощадите меня, вы безжалостны“, кажется ничего не значит в глазах умного, хладнокровного, просвещенного человека, — неправда ли? А если бы он узнал, что это пример из науки познавать сокровенные чувства, то он бы признался, что на самом неважном слове основано часто важнейшее откровение, и что от этого слова зависит часто вся будущность не только одного или двух, но даже и трех существ. Поняли вы меня?“ (№ 2279). В печати этот личный материал, основанный на действительном факте (1-ое письмо: „Ваши слова: пощадите меня, вы безжалостны—были чудными, сладостными звуками для сердца моего“), выпущен (гл. 189).

Во вторых, автор затушевывает лирические места своих писем, придавая им комический колорит. Для примера сопоставим два варианта одного стихотворения. В рукописи оно озаглавлено: „Невинная любовь“ (папка № 2279). Эта тема развивается в трех строфах:

Лети ко мне, младая Геба,
Дай пить! Горят мои уста.
Как свет, как мысль о благах неба
Моя любовь к тебе чиста.

В печатном тексте (гл. 251) темою стихотворения становится „жажда“ и весь смысл его меняется с заменою слова „любовь“ словом „струя“.

Лей нектар мне, Ювента — Геба,
Дай пить, горят мои уста.
Как свет, как мысль о благах неба,
Струя прозрачна и чиста.

Вторая строфа совсем выпущена:

Тебя томит, томит усталость,
Склонись... тебя я усыплю.
Не принимай за дерзость шалость,
Тебя я праведно люблю.

А третья, представляющая наростание чувства и переход к настроению, противуположному невинной любви:

Как ты мила, как сердце бьется,
Душа кипит, я весь в огне,
О, не ласкай меня, не тронь,
Я друг твой, но могу забыться—

— в печати совершенно изменена, ей придан комический оттенок:

Как сладок взгляд твой, что ж он томен?
Не буря ли волнует грудь?
Постой, постой, я буду скромен,
Я буду пить, но дай вздохнуть.

В третьих, он объективирует личный материал, вкладывая его в чужие уста. Так, „голос", защищающий романтическую любовь, цитирует, как мы видели, второе письмо автора к Е. П. Монолог „пылкого юноши" представляет собою также конспект из его писем к ней (209 гл.). „О, если б ты была свободна! Если б голос не умер на устах моих, я бы сказал тебе: еще до существования моего я любил тебя". (Из первого письма). „Что мне уверять тебя? Уверения лишают доверенности" (1 п.). „Ты прекрасна, добродетельна, ты звезда, ласково светящая на меня с неба" (Из 4 п. франц.). „Два звука, согласованные самою природою—я и ты" (8 п. январь). „Некогда они были одним существом, но какая то враждующая сила разорвала его на двое, чтобы со временем при встрече нашей насладиться нашим страданием". (Из IX п). Четверостишие, вложенное в уста юноши, является последней строфой из длинного стихотворения: „K Kitty", написанного в феврале между XV и XVII письмами.

Итак, хотя один из романтиков (Генрих фон Клейст) и сказал: „Я не понимаю, как поэт может передать людям — этой грубой стае — дитя своей любви", — у романтика Вельтмана самые страстные места из писем использованы, как литературный материал. Любовь, заполнявшая писателя в период творческой работы, вошла и в его создание центральной темой, намеренно не развившейся в сюжет. Разрознен-

ность формы, являющаяся, как мы видели, „принципом“ постройки „Странника“, позволяющая считать автора разрушителем повествовательных традиций, диктуется внутренней потребностью—скрыть свои настоящие чувства от читателя, а общий гротескный тон и стиль маскируют собою лирическую струю, которая к концу путешествия все же обнажается.

V

Проблемы формы, поставленные в „Страннике“, занимают Вельтмана и в дальнейшем его творчестве.

„Кощей Безсмертный“ (1833 г., в 3 ч.) носит необычное название: „былины“, и автор сам подчеркивает неопределенность его формы, точно колеблясь, к какому жанру отнести свое произведение: „вышеописанный боярин нисколько не постороннее лицо тому поколению, о котором идет моя длинная речь, слово, песнь, повесть, сказание, история, вымысел, поэма, ядро, роман“ (I, 236).

Разрозненность, возведенная в принцип в „Страннике“, здесь сказывается в прихотливой перестановке частей повествования. Начало романа сразу знакомит читателя с характером главного героя, который показан ему едущим на спине слуги. Вторая глава неожиданно переносит его за несколько сот лет назад к предкам Ивы Олельковича и вся I часть и начало II построены по типу нанизывания новелл, историй любви и женитьбы представителей рода Путы-Заревых. И внутри каждой из них соблюдены те же принципы постройки. Например в истории Ивы Иворовича: героя везут в Киев к дяде Мстиславу; автор отвлекается описанием похода последнего, рассказывает о его храбрости и забывает о главном действующем лице. „Где Кощей Бессмертный, где Ива?“—восклицает он, наконец, устами читателя (стр. 139), но оказывается, спустя несколько страниц, что Ива неожиданно исчез: „читатель ясно теперь видит, что не только я, но и никто из нас не знает, где Ива... Но что же будем мы делать, любезные читатели, до тех пор, покуда не отыщется герой наш?“ — и в следующей XIII главе действие также неожиданно переносится во двор боярина Любы, который забавляется шутом, „рябой зегзицей“ и рассказами татарина — дается длинная вставная повесть о Гульбухаре. Вдруг приезжает гонец, розыскивающий Иву, и боярин вместе с читателем угадывает его в шуте. Главный же герой Ива Олелькович, мелькнувший вначале, в первой главе, и надолго исчезнувший за своими предками, появляется, наконец, во второй части в пятой главе, родившись от своего родителя Олеля Лавровича, и автор напоминает о давно забытой вступительной

сцене: „Итак, читатель наверное помнит, что наш боярин Ива Олелькович ехал по селу Облазне верхом на крестьянине Юрке“ (VI гл.). И вся его история строится по типу развертывания авантюр, для чего использована сказочная композиция, но и здесь повествовательные части переставлены: вслед за началом приключений, — похищением Марианны, дан конец — благополучное возвращение, а затем уже идет серия подвигов Ивы, о которых рассказывает сначала слуга Лазарь, а затем сам автор.

Таким образом, повествование строится на ряде неожиданностей, (отступления, перерывы, вставные истории, перестановки частей), которые рассчитаны на то, чтобы держать внимание читателя в непрерывном напряжении. Для этого автор постоянно обращается к нему, испытывает его догадливость, привлекает к самостоятельным сопоставлениям и выводам, не договаривая, намекая, давая мотивировки значительно позже событий и поступков, что придает им „остраненный“ [1]) характер. Все эти композиционные приемы, кстати сказать, чрезвычайно близки, например, Достоевскому, который в целях заинтриговывания читателя дает следствия раньше причин („Вечный муж“), действия раньше мотивировок („Преступление и наказание“) и требует от него постоянной активности [2]).

Гротескный колорит „Странника“ перешел и в „Кощея Бессмертного“. Вся история Ивы Олельковича дана под двойным углом зрения: сказочно-мифологическое мир о восприятие героя сталкивается с реалистической трактовкой происходящего автором и от резкости несоответствия получается впечатление гротеска. Например, в брачную ночь происходит похищение Марианны, прелестной жены Ивы, которое приписывается последним козням злого и таинственного Кощея Бессмертного. Но введенная перед этим сцена любовного объяснения Марианны и Воймира придает всему происходящему вполне реальный характер и разрушает сказочную фантастику, делая Иву смешным в глазах читателя. Как и всегда, В. подчеркивает эту двойственность и это разрушение. Сначала рассказ о подвигах Ивы вложен в уста Лазаря в виде сказочной стилизации, но автор прерывает его: „много хитрых и чудных вещей знает Лазарь, да не со сказки Лазаря моя былина писана. По книжному вот как было“ (III, 22 е.).

„Предки Калимероса, Александр Филиппович Македонский“ 1836 г. непосредственно продолжают

---

1) Термин В. Шкловского (см. „Теорию прозы“, 1925).

2) Об этом у Гроссмана в его известной работе: „Композиция в романе Д.“ Вест. Евр. 1916 г. № 9, а также у М. Давидович: „Проблема занимательности в романах Д. (Сб. „Творческий путь Д.“ 1924 г. под ред. проф. Бродского).

традицию „Странника“, откуда взят даже эпиграф: „И снова в путь“ (IV часть, ненапечатанная). Это также путешествие, но уже не в область сердечных воспоминаний, а в историческое прошлое. Соблюдены все те же принципы постройки: калейдоскопичность, разрозненность, случайность ассоциаций. „Пробираясь из древней истории в мир Божий“, писатель похищает Пифию, затем неожиданно попадает на почтовую станцию и, обнаружив сходство между капитаном де-Почт и Александром Великим, обращается к последнему, переносясь неожиданно в лагерь Филиппа. На такой случайной ассоциации строится начало романа, который сейчас же снова прерван вставной историей Наполеона, затем рассказом цыгана. Наконец, внимание В. сосредоточивается на определенном сюжете—жизни и подвигах Александра Великого. Но и он не получает своего развития, так как в наиболее интересный момент, когда рассказывается о зарождении роковой любви Александра к Зенде, — автор отвлекается в область настоящего, — и повествование обрывается.

Разворачивается оно чрезвычайно фрагментарно, перерываясь бесконечными лингвистическими розысканиями: восстанавливается этимология ряда слов (мавзолей, кабак, орган и других), совершается ряд словопроизводств (Темпей — темный), привлекаются звуковые ассоциации (Иван — Эван). Чтобы вернуться к прерванной теме вводятся ф р а з ы-с к р е п ы: „но обратимся к Дарию“, „но обратимся к делу“. Таким образом, быстрота и легкость переходов „Странника“ здесь отсутствует.

Вельтман сам так характеризует свое произведение в письме к Погодину: „Пользуюсь случаем доставить вам моего „Филипповича“, исполненного историко-этимологического бреда. Сочинение без цели, без намерения, без начала, без конца, но все-таки, если вздумаете прочесть во время бессонницы, то может служить сонным зельем“. (Папка № 3521, Погодинский архив).

Берясь за исторический сюжет, он намеренно обнажает приемы писателя исторического романа. Необходимое мысленное перенесение последнего в прошлое, он делает реальным, физическим, становясь действующим лицом романа, участником бесед с Аристотелем, с Филиппом и даже воспитателем сестры Александра. Здесь снова проявляется то нарушение законов времени, которое мы наблюдали в „Страннике“.

Толкуя поступки героев с точки зрения человека XIX века, он разрушает исторический колорит, и этот двойственный аспект создает постоянные гротескные сдвиги. Например, автор ведет беседу с Филиппом в таком тоне: „Эх Филипп Аминтович, нашей кожи не обдерут на бубен, пойдем“ (46 стр.). Двоюродный брат Олимпии говорит по поводу образования:

„Науки юношей питают“, к Филиппу применено такое сравнение: „Филипп сидел, как хохол на возу, в который были запряжены попарно все греческие республики“ (49 с.). И, как всегда, автор сам подчеркивает странность своего участия в романе: „Может быть, читатели спросят на каком языке разговаривал я с Филиппом?“ (43 стр.).

„Эта деформация исторического жанра совпадает с общим отрицательным к нему отношением“. Одоевский пишет, что „этот род надоел, осмеян, освистан“ [1]).

Итак, свои искания в области жанров и приемов повествования В. начинает с разрушения традиционных форм: путешествия, сказочно-фантастического и исторического романа, создает роман без начала и конца или с прихотливо переставленными частями. Сюжет для него настолько несущественен, что произведение в 3-х частях его не имеет, а если он и начинает развертываться, то автор небрежно обрывает его в момент наибольшего интереса.

Творчество В. занимает также значительное место на пути общего движения литературы 30-х годов от стиха к прозе, в выработке литературного языка [2]).

В „Страннике“ прихотливо сочетаются обе формы речи без всяких оснований перехода от одной к другой. Такое сочетание мы найдем у Каролины Павловой в „Двойной жизни“, но с тою разницею, что там строго выдержано разграничение: проза соответствует внешней жизни героини, стихи — внутренней. У Марлинского в „Поездке в Ревель“ также безъосновательно, как и у В., смешивается то и другое. Но в „Страннике“ имеется еще и ритмическая проза — ею написана поэма „Эскандер“. „Задумчиво глядит он на даль и на море, как будто впервые он видит и прелесть и мрачность природы“, к которой писатель возращается и в дальнейшем — например, вступление „Лунатика“ представляет собою настоящее стихотворение в прозе.

В области словесного сказа он вводит, как мы видели, ряд гротескных приемов, в „Кощее Бессмертном“ его интересует проблема языкового колорита и, с этой целью, он проделывает мозаическую работу, вставляя слова и выражения из Ефимьевской и Новгородской летописей, пользуясь для справок Четьями Минеями, историей Геродота, Карамзина и т. д. [3]) Но роли его в истории литературного языка должно быть посвящено специальное исследование.

---

[1]) П. Н. Сакулин. „Из истории русского идеализма“, т. I, ч. 2, стр. 288.

[2]) Об этом движении у Эйхенбаума: „Лермонтов“, гл. III.

[3]) Папка № 2290: примечание к былине „Кощей Бессмертный“.

VI

„Странник“ и литературная традиция 20—30 годов.

Какое же место занимает „Странник“ в общем ходе литературного развития? Где искать корней этого явления и существуют ли соответственные аналогии на Западе и в России?

Сам Вельтман сравнивает себя с „сочинителем“ путешествия Анахарсиса, аббатом Бартелеми, который также ездил по картам и книгам, объехал всю Грецию и посетил глубокую древность. Но на этом и оканчивается все сходство. Цель путешествия молодого скифа Анахарсиса [1]) — просветительная. Он знакомится с нравами и обычаями греков, рассказывает о своих встречах и беседах с великими мужами: Аристотелем, Гезиодом, Пиндаром, описывает греческое государственное устройство — в общем, преподносит читателю исторические сведения в форме путешествия.

Этот тип литературного бессюжетного путешествия, главная цель которого описание виденного, знаком русской литературе еще с Карамзина. Кроме общеизвестных путешествий В. Измайлова (1800-1802 г.) и князя Шаликова (1803-1804 г.), мы найдем целую серию переводов, в роде „Путешествия ученых в разные части света“, соч. де-Сен-Пьера, (с фр. 1805), „Путешествия в Цитеру“ (с фр. М. К. 1804), „Путешествия немца по Италии“ соч. Морица 1803-5 г. и т. д. — и бесконечное число русских „любознательных“ путешественников: „Моя прогулка в Ростов“ Р... Ра... 1804 г. „Путешествие от Триеста до Петербурга в 1810 году“ Вл. Броневского. 1828 г. „Путешествие в Китайский город Маймачень“ — Степанова, печатавшееся в форме писем в Енисейском альманахе в 1826 г. „Путешествие через Южную Россию, Крым, Одессу“ Всеволожского, 1836 г. — и ряд других. Этот жанр „путешествий“ вслед за Вельтманом пародирован Соллогубом в „Записках Петербургского жителя“ [2]), который находит его самым скучным, угрожающим читателю“.

Русская критика сближала „Странника“ с путешествиями Свифта и Стерна. „Путешествие Гулливерово“ и „Сентиментальное путешествие Иорика“ принадлежит ко второму типу этого жанра, сущность которого — ряд приключений с героем. Так у Свифта: традиционное крушение корабля, разбойники, остров неведомых обитателей и т. д. — эти приемы

---

[1]) „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce“ par J. Barthélemy. Paris 4 vol. 1788.

[2]) „Иллюстрация“, 1845, т. I.

будут использованы В. в „Рукописи Мартина Задека“, но ничего подобного мы не найдем в „Страннике“. Авантюры Иорика перенесены в область любовных историй, у В. же возможные сюжеты в этой области намеренно разрознены и приключений не получается. Отличие „Странника“ от этих двух видов путешествия в том, что автор странствует по полю воображения — в области своих мыслей и чувств. Такой тип „путешествия“ намечается у Жан-Поль-Рихтера, в „Das Kampaner Thal“ 1797, где передвижение по кампанейской долине целого общества — лишь чисто внешняя связь их бесед на разные темы, а затем в „Auswahl aus des Teufels Papieren“ (1789), где автор излагает свои философские рассуждения о человеке, религии, управлении, облекая это в форму быстрого перелета из одного города в другой, из Вены — в Сирию, оттуда в маленький немецкий городок и т. д., но сатирический стиль этого произведения чужд легкому, шутливому тону „Странника“, который восходит к иным источникам — „Тристраму Шанди“ Стерна и „Путешествию вокруг моей комнаты“ Ксавье де Местра.

Вот два произведения, послужившие школой для Вельтмана. Имя Тристрама Шанди он вспоминает в рукописи „Странника“ в разговоре „человека дородного“ и „худощавого“: „С вопросом о величине душ ты можешь обратиться к Тристраму Шанди“ [1]) — и не даром, так как основные принципы композиции взяты писателем у Стерна. Хотя у последнего как будто и есть определенный сюжет „жизнь Тристрама“, но автор намеренно его разрывает различными вставными историями, при чем каждая из них, в свою очередь, разорвана, например: начавши рассказ о повивальной бабке в 7 главе I тома [2]), он бросает его до 10-ой и снова продолжает только в 13-ой. Основной сюжет история Шанди не имеет конца, предисловие попадает во II часть. Стерн обнажает свой прием, как и Вельтман, подчеркивая, что его сочинение против всяких общепринятых правил: „к чорту все правила, я все делаю против правил“ [3]) (III, 149). Он сравнивает свое сочинение с ломаной линией, где главный предмет и побочные его части между собою перемешаны и перепутаны, (I, 173) и где отступления — „душа чтения“; „выбросьте их из этой книги — все равно будет, если вы и всю книгу с ними бросите“. Свою манеру изложения он называет „Шандеизмом“ (III, 238). Она выдержана в тоне беседы с читателем, как и у В: „представьте себе“, „знайте, у меня есть“; „я хочу вывести прекрасную читательницу из заблужде-

[1]) Папка № 2279.

[2]) „Жизнь и мнения Тристрама Шанди“, соч. Стерна, перев. с англ. 1804 г. СПБ.

[3]) О композиции „Т. Ш.“ см. В. Шкловского, „Тристрам Шанди Стерна и теория романа“. Опояз, 1921.

ния", „теперь милая моя читательница"... он даже вступает в спор с нею, (I, 136) и цель его та-же — насмешить, позабавить; он сам говорит, что „иногда надевает на себя дурацкий колпак с колокольчиками" (I, 20).

Некоторые приемы гротескного сказа у В. восходят также к Стерну. Звуковое нагромождение имен: „Зенон, Клеанф, Диоген Вавилонский, Дионисий Гераклеот, Антипатер, Панеций, Катон, Варрон, Сенека, Пантен, Климент, утверждали..; или ложные ссылки: Сократ говорит, что „смерть подобна сну без сновидений" (II 118). Нет, я ошибся это взято из Элезаровой речи (IV, 64), у В. — этот афоризм перефразирован так: „Сон есть легкий опыт смерти" [1]). Но особенно близка „Страннику" V часть „Тристрама Шанди", которая является также путешествием героя в область воображения. Стерн указывает на удобство такого рода странствования (как позже де-Местр): „Лучше, гуляя по своему полю, писать путешествие, не обмочив ног, нежели рыскать по морям и горам, для того чтобы написать тоже самое". (V, 64). Подобно В., он несколько раз напоминает читателю: „Вы читали теперь путешествие, которого вовсе не бывало" (179 стр.), или: „Я пришел в такое положение, в котором еще не был никакой путешественник. В эту минуту я прогуливаюсь с моим отцом и дядею Тоби по рынку, возвращаясь к обеду, в сию же минуту въезжаю в Лион в почтовой изломанной коляске и, в то же время, сижу в беседке на берегах Гаронны" (145 стр.). Эту одновременность прошлого и настоящего мы постоянно встречали у Вельтмана.

Иногда же создается иллюзия езды: „Шина переломилась, ось треснула, спица выскочила, хомут оборвался, шлея развязалась, винт выскочил" (85 стр.); у В. — „заяц навстречу не попадется, ось не переломится, колесо не разлетится" (121 гл.). Конь, скачущий в „Страннике" „через огонь и воды, через дебри, пропасти и горы", — взят у Стерна: „сколько дорог проехал я галопом, ни разу не оглянувшись назад... Смотри! он сломал себе голову, как он скачет мимо этой толпы критиков. Вот я стою с уздой в одной руке и с колпаком в другой" (III, 179). Странник, скачущий на своем коне, также делает в конце остановку: „Мой конь устал, устал и я. Пррр! молвил странник вдруг и спешил".

Стерн также совершенно не интересуется описанием встречных городов и местностей: „Нет, я не остановлюсь ни на минутку, чтобы описать вам характер сего народа" (114); они замечательны для него по исключительно субъективным признакам: „Об этом городе скажу, что здесь училась Жа-

---

[1]) Папка № 2279.

нетта“ (102). Бесконечные отступления, беседы на разные темы, вставные истории (напр., об Андалузской игуменье) перерываются так: „Но позвольте мне собраться с мыслями и ехать дальше“ (146). Весь этот „шаидеизм“ является, как мы видели, основным принципом композиции „Странника“.

Другой источник французский — „Путешествие вокруг моей комнаты“, Ксавье де Местра, очень популярное в свое время и несомненно известное В. сочинение, переведенное на русский язык еще в 1802 г. [1]). Это также прогулка по полю воображения и воспоминаниям, которую автор совершает, сидя на месте в 42 дня (Вельтман — в 45), перечисляя во второй главе все преимущества и удобства такого рода странствования (то же делает В на 5-й день).

Это произведение также бессюжетно, главное в нем — это беседы с читателем на разнообразнейшие темы: о живописи, литературе, двойной сущности человека (отголоски чего у В. в ненапечатанном обращении к автору его второго „я“ см. выше) — „путешествие“ же от одной вещи к другой служит их чисто внешней, механической связью.

В изложении де Местра меньше беспорядочности, но основные приемы те же: 1) постоянное обращение к читателям: „Я надеюсь, что читатель простит меня за несколько слез, которые я у него попрошу“, и т. д.; 2) обнажение манеры повествования: „Я не хотел, чтоб меня заподозрили в бесцельности путешествия“ (ст. 64), „мне остается важный вопрос — выяснить причину моего путешествия“ [2]); 3) перерывы начатой темы: например, об обещанном диалоге между „l'âme et l'autre“ он вспоминает спустя три главы и сравнивает свое сочинение с рассказами своей старой родственницы, которая постоянно обращалась к слушателям с вопросом: „Что я хотела вам рассказать?“

Эта Стерновская манера изложения говорит о том, что и „Странник“ и „Путешествие“ восходят к одному источнику. Но у этих двух произведений есть черты, позволяющие сближать их непосредственно. Через всю I ч. „Путешествия“ основной магистралью проходит тема любви: описывается внешность m-me Hautcastel, встреча с ней на холмике, и силу своих чувств автор выражает пустой главой с одним словом „холмик“ (гл. XII), (этот прием использован В., который свои переживания выражает „паузой“ — в гл. 304), но у Ксавье де Местра нет стремления затушевать свои чувства, поэтому нет и особого дробления этой темы. И всякие другие темы тоже устремляются у него к этому общему центру. Например,

---

[1]) „Путешествие по моей комнате“, с фр. перевел Кряжев, М. 1802 г.
[2]) Цитир. по франц. изд. Garnier frères.

из древней истории выбрано похищение Сабинянок, ночные философствования автора прерваны приближением облака, которое принимает образ прекрасной девы", „d'une jeune personne", имеющей „прелесть иллюзий юности", „прекрасной, как мечты будущего", „в чертах ее воплотился идеал, который искало его сердце" [1]). Философские размышления В. также заканчиваются тем, что вселенная обращается в „прелестное совершенное существо", „дочь вечности, с которой воображение срисовало все виды и образы мечты" (ч. III, 15 с.).

Можно найти в их произведениях почти дословные совпадения: де Местр занят сочинением „системы мира" (II, 15), Вельтман заявляет вошедшему приятелю: „Сочиняю систему мира". Причем де Местр начинает: „Я думаю, что пространство есть"... следует перерыв и, затем, в главе 16-й пародируется отвлеченность философских определений: „Я думаю, что пространство бесконечно, творение также, и что бог создал в своей вечности бесконечность миров в беспредельности пространства" (XVI гл.). В. употребляет тот же прием (XX гл.): „Вселенная есть... человек есть... жизнь есть... Подобные определения не совсем ясны, но время их дополнит и объяснит". После чего он прибегает к математическому толкованию со знаком бесконечности с *X* и *У*.

Таким образом, „Странник" сочетал в себе два западных источника Стерна и де Местра, которые хорошо знакомы русской массовой литературе этого времени. Это позволяет говорить об общем формальном течении целой литературной эпохи, направленном на разрушение старых и искание новых приемов повествования.

Подражателем Стерна на русской почве является непосредственный предшественник Вельтмана Яков де Санглен [2]) с его сочинением: „Жизнь и мнения нового Тристрама", М., 1829.

Сюжет — история деда от рождения и до женитьбы дан с соблюдением всех особенностей „шандеизма" — излагается он с бесконечными перерывами, отступлениями в виде беседы с читателем. Предисловие попадает в 6-ую главу, история деда, начавшись в 7-й, прерывается различными размышлениями, в числе которых интересно отметить традиционное рассуждение — о „путешествии в креслах" (гл. 21), где указаны все удобства и приятности его. „Ах, куда же девался наш дедушка?" — вспоминает вдруг автор (гл. 53) о своем герое с тем, чтобы снова потонуть в нескончаемых беседах

---

[1]) Гл. XXXIII.

[2]) Я. И де-Санглен оставил также свои „Записки", напеч. в „Р. Старине" 1883 г., III.

о веселости, о табаке, об Аристотеле, Гомере, Киргизских ханах и затем воскликнуть: „Опять деда нет! Я оставил деда на квартире, прихожу, — деда нет, — он тайно от меня выехал из Бильбао. Взгляните на жалкое мое положение“ (ч. II, 18 г.).

Мы найдем здесь то же нанизывание афоризмов, ссылки на исторических лиц, по чисто случайным ассоциациям: например, рассказ о зубной боли королевы английской вставлен потому, что у автора болят зубы; — игру именами: „но дедушка! в твое время известны были Твисден, Спарке, Тирелль, Сандфорд, Токрас, Нельсон, Буркст“ (II, 174 с.). Бесконечные обращения к читателю: „Читатель, тебе не хочется, не досуг, воля твоя! Садись, ветер попутный, с богом“ (II, 75 с.). Подражание Стерновской скачке: „без седла и узды лечу на моем Пегасе. Природной его быстроты для меня мало, обеими ногами в бока... через ров, через забор, а где и через дом“ (II, 61 с.). Автор старательно подчеркивает необычайность своей повествовательной манеры: „Точно так... или нет... да, точно так... На нашем Российском языке, да едва ли на каком нибудь другом, нет ни единой книги, которая такое странное имела бы начало... Обыкновенно автор начинает роман свой, как Лесаж, Прево, Мармонтель“... „Назовите авторов, у которых перо о том пишет, о чем и в голову не приходило. Вы их не знаете, сударыня, у нас в России подобных нет“ (II, гл. 12). „Цель моя состоит именно в том, чтобы не следовать примеру авторов — моих предшественников и быть хотя худым, но оригинальным (I, г. 65). Он отмечает преднамеренную разрозненность целого: „Каждая глава истинный особняк, все равно начнет ли читатель с 1-го листа или с последнего чтения моей книги“ (I, 44 с.).

И мы находим здесь чрезвычайно интересное стремление возвести все эти приемы в закон, построить своеобразную поэтику, основываясь на примере природы (основание, которое выдвигает, как непременный аргумент, всякая новая школа): „Как ни постараться придать обыкновенному течению жизни приманчивость. Взгляни на природу — какое повсюду разнообразие — конца нет“ (I, гл. 66). Это сходство со „Странником“ дополняется еще и тем, что автор совершенно неожиданно переходит от прозы к стиху и обратно.

На русской почве де Местр имеет свою традицию. Сначала появляются переводы его французских подражателей. Так, в 1803 г. — „Новое путешествие по моей комнате“ (с фр. перевел Кряжев, М.), где автор заявляет в 1 гл.: „Заслуживаю ли я порицания за то, что путешествую в странах, которые кавалер Ксавье сделал известными?“ — и, переходя от одного предмета, находящегося в его комнате, к другому, рас-

сказывает историю своей неудачной любви со всякими отступлениями, перерывами, недоговоренностями.

К этому же году относится „Путешествие в мои карманы“ (пер. с фр. 1803 г., М.) неизвестного автора, варьирующее тему де Местра, в котором отсутствует всякий намек на сюжет, — это ряд случайных мыслей, воспоминаний, вызванных предметами, находящимися в кармане. „Эта книга без всякого плана, заглавие только сучек, за который я иногда буду уцепляться, когда не придет мне в голову другой мысли“ (18 ст.), — говорит подражатель де Местра, утрирующий его повествовательную манеру.

Наконец, в 1828 г. является русский путешественник, следующий по дороге де Местра — М. Л. Яковлев, в своем „Чувствительном путешествии по Невскому проспекту“, М. 1828. Он сам устанавливает свою генеалогию: „Природа поселила во мне охоту странствовать, судьба никуда не пускает, свергаю с себя тяжелое иго и отправляюсь путешествовать. Я... иду, М. Г., иду на Невский проспект! Что это за путешествие? Как! Разве нет путешествия в карманы, путешествия по комнате и мало ли, каких путешествий?“ (3 с.). Но характер его путешествия отличается от указанных выше образцов. Если там авторы путешествуют в сфере своих чувств и мыслей, то здесь это ряд встреч, подслушанных разговоров (преимущественно на темы литературные) в клубе, в трактире, в модной лавке, сквозь которые проглядывают обличительные тенденции автора.

Мы встречаемся, наконец, с явными подражаниями „Страннику“ в среде третьестепенных писателей, не оставивших даже своего имени. Таково: „Путешествие в солнце и на планету Меркурий и во все видимые и невидимые миры“, М. 1832 г.

Это путешествие совершается также в сфере воображения, что автор неоднократно подчеркивает, называя его „романтической мечтой“, „фантастической мыслью, унесенной на легких крыльях воображения в хаос невидимого мира“ (6 с.). Он летит на крыльях Серафима. Повествовательные приемы стали уже традиционными: — безпланность, разрозненность, бессюжетность, бесконечные обращения к читателям: „Добрые и почтенные читатели и читательницы, извините меня, что я так зафилософствовался“. Через некоторое время снова: „опять заговорился... и так, еще сию минуту начинаю“ (8 с.), но начала опять нет: „я видел следующее“... — перерыв. „Да, вы думали, я вам и в самом деле скажу, что я видел“ (13 с.). Тут найдем рассуждения о душе, о хаосе, заимствованные непосредственно у В., внезапные переходы от прозы к стихам (в гл. 1 и в последней), скопление корот-

ких слов для передачи темпа мнимой езды: „Еду, еду, сию минуту. Раз зевнул! что, что такое? О, как высоко! Да, я уж подъезжаю к солнцу? Ах как жарко!.. Стой, я доехал, вот и солнце, дайте осмотреться“.

Эта традиция доживает до конца 40-х годов, когда появляется „Путешествие затылком наперед или повесть шиворот на выворот“ — перевод с Рассейского на русский В. Потапова. Замечательная рукопись. М. 1847 [1]).

Заглавие не соответствует содержанию — путешествия даже в его разрушенной форме, как это было у В. и других, здесь нет. Это просто „история смерти и жизни Силы Поликарповича Размазни“, следовательно, обычная повесть, своеобразие которой заключается лишь в строении, возвращающем нас к традиции гротескной композиции (только в лубочном отражении), завещанной Вельтманом.

Отголоски этой традиции мы найдем в повествовательных приемах Дружинина—например, в неожиданном обрыве „Сентиментального путешествия Ивана Чернокнижникова“: „Что вы сделали со мной, что вы сделали с редакцией „Современника?.. Вот вы начали печатать свое „путешествие“, а конца не доставили“ [2]); или во вступлении к „Заметкам Петербургского туриста“, где ведется традиционная беседа с читателем и вспоминается де Местр: „Когда я объявил на деле, что собираюсь путешествовать по Петербургу, подобно тому, как граф де Местр путешествовал по своей комнате“... и далее: „Еслиб де Местр в те самые минуты, когда первая идея „Путешествия вокруг моей комнаты“ промелькнула в его уме, стал критически разбирать свои стремления... мы не имели бы его слишком, даже черезчур слишком известного сочинения“... (112).

Но кроме еще некоторых приемов гротескного сказа, например, скопления комических имен: Афиноген Ильич Несвистаев, Глафира Фарнаосова, Петр Петрович Рылемондиев, и т. д., взятых уже из повседневности (традиция, получившая свое развитие у Гоголя), комических ссылок на великие имена, цитат, традиционного предупреждения, что к „отклонениям от предмета записок должны заранее приготовиться читатели и читательницы“ — все другие приемы постройки иные: здесь

---

[1]) Начинается „путешествие“ с последней VI главы: „О том, когда и отчего я умер“.

гл. V. О том, как я умирая, не успел сделать духовного завещания.
„ IV. О том, что было причиной моей размолвки с женой.
„ III. О том, что подало мне мысль жениться.
„ II. О том, каков я был в дни юности.
„ I. О том, кто были мои родители.

Предисловие, в котором рассказывается, как попала к автору замогильная рукопись.

[2]) Собрание сочинений А. В. Дружинина, т. 8, с. 107.

излагается ряд историй, имеющих свое сюжетное развитие, и только промежутки между ними заполнены рассуждениями автора на разные темы.

Итак, начальный, наиболее блестящий период творчества Вельтмана явился ярким выражением наметившегося в массовой литературе стремления освободиться от наскучивших повествовательных традиций и найти новые формы и приемы построения романа. На почве этой разрушительной работы, где вместо единства и гармонии разрозненность делается основным законом, выростают в дальнейшем свободные приемы повествования, позволяющие переставлять композиционные части, начинать с середины действия, относить „Vorgeschichte" героя к концу, прерывать рассказ, отвлекаясь в побочные линии, которые уже не являются самоцелью, а имеют более глубокие внутренние основания. Но диктуются они все тем же стремлением — сообщить повествованию напряженность, заинтересовать читателя, — мастером чего позднее был Достоевский.

Март, 1925 г.

М. Г. ДАВИДОВИЧ

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ У РУССКИХ РОМАНТИКОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.

Подобно тому, как по наблюдениям Веселовского, „история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании“, стиль женского портрета эпохи романтизма заключает в миниатюре все основные черты вообще романтической стилистики. Вот почему изучение его является и необходимым и существенным. Исследование портретной манеры подводит, с одной стороны, к проблеме описания, явно стоящей перед поэтом романтической поры; в портрете соблюдаются приемы живописания и, таким образом, портрет вводит в стиль „pittoresque“ романтиков; с другой стороны, изображение внешности является моментом, характеризующим действующее лицо, и в силу этого в литературном отношении портрет связан и с другой проблемой, разрешить которую стремится романтик, с проблемой яркой личности, проявляющейся главным образом в эмоциях. Связь портрета с этой литературной проблемой обусловила в нем ряд свойств — повышенную его эмоциональность, патетизм. Автор с своим „я“ никогда не остается равнодушным к внешности своих героинь и стремится заразить читателя своим упоением, волнением, восторгом. Гипертрофия чувства романтика явно выступает в портретной манере.

Но прежде, чем перейти к анализу портретного стиля эпохи русского романтизма, нужно условиться в том, какие писатели войдут в поле наших наблюдений. С изучением портрета мы должны прежде всего погрузиться в массовую литературу. Основным ядром поэтов, которые придали женскому портрету его специфические для русского романтизма черты, являются писатели, с одной стороны — группирующиеся вокруг Одоевского — Веневитинов, Погорельский, Полевой, с другой — объединяющиеся Марлинским и пытающиеся писать в его стиле, в прозе — Тимофеев, Каменский, Марков,

в лирике — Бенедиктов, Жуковский-Бернет и др. [1]) К ним примыкает ряд писателей, близких по манере, но все же не принадлежащих всецело к школе Марлинского: писательницы Ган, Жукова, поэты — Шахова, Подолинский, повествователи — Павлов, Степанов, Вельтман, Ушаков, Погодин; исторические романисты — Лажечников, Загоскин, Калашников, Зотов, Кукольник. Литературная деятельность их протекает в 30-х годах XIX в., и их стилистические завоевания сказываются и на писателях, которых вряд ли можно посчитать романтиками (Сенковский, Греч, Булгарин): но такова уж сила поэтического стиля — когда он становится литературной модой, его не избежать и писателям, по существу своему чуждым ему. Но литературная мода не прекращается с 30-ми годами; некоторые стилистические приемы романтической школы еще продолжают жить в 40-х годах у эпигонов романтизма — Кудрявцева-Нестроева, Аполлона Григорьева, у писателей, уже берущихся за новую манеру — пробующих писать в стиле натуральной школы, в роде гр. Соллогуба.

Вот те писатели, которые дали материал для работы о женском романтическом портрете, которые в дальнейшем будут иногда глухо называться писателями 30-х годов. Конечно, в работе не забыты и „большие" писатели" — Пушкин, Баратынский, Гоголь, Лермонтов, потому что и они не могли отрешиться от господствующей литературной моды на женский портрет.

Каков же он, и каковы его основные черты и свойства?

Прежде всего, в литературе 30-х годов XIX века женщина изображается абсолютно прекрасной. Вот почему интересно выяснить то содержание, которое вкладывалось тогда в слово „красота".

Красота — явление „божественное", „необыкновенное", „поражающее", а поэтому она вызывает к себе благоговейное отношение, она обвораживает, пленяет. Гоголь говорит о героине „Невского проспекта", что она „чудесное, необыкновенное явление". У Гоголя же другая женщина — красавица, какая когда либо бывала на свете. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. [2]) Внешность одной из героинь Шахо-

[1]) Это писатели, которые сами называли себя романтиками и которых критика относила к романтической школе.

[2]) Для работы использованы все поименованные выше писатели, но круг цитат ограничен, главным образом, следующим матерьялом: Бегичев: „Семейство Холмских", 6 ч., М. 1832. Бенедиктов. Соч. Изд. Вольфа, 1902. Боратынский, изд. Ак. Н. 1914. Веневитинов. Собр. соч., СПБ. 1862. Вельтман А., Повести, М. 1837, „Кощей бессмертный", 3 ч., М. 1833., „Странник" 3 ч., М. 1831; „Приключения, почерпнутые из моря житейского," ч. 1 и 2, М. 1849; Греч Н., Соч., ч. 1 и 2, СПБ 1833;

вой чарует взор и душу, „как совершенство, идеал“ [1]) (16—17 стр.). Слово „красавица“ недостаточно выразительно для характеристики женской внешности. Кукольник подчеркивает, что героиню его рассказа „Максим Созонтович Березовский“ нельзя назвать красавицей, „потому что этого пошлого названия было бы мало“ (т. 2., стр. 391). Красота женщины повергает ниц тех, кто ее созерцает: все во внешности красавицы — говорит герой романа Кукольника — вызывало в нем „благоговение“, и он перед ней „невольно преклонил колена“ („Альф и Альдона“, 109).

„В изумлении, в благоговении повергнулся юноша к ногам гордой красавицы“ (Гоголь) Волынский „весь был у ног“ Мариорицы („Лед. дом“ Лажечникова). Герой повести Каменского „готов броситься к стопам незнакомки“ („Искат. сильн. ощущ.“, ч. II, 43 стр.). Красавица ослепляет — она действует, как слишком резкий свет. Герой Кукольника, увидя красавицу, „присел как то, понизился и зажмурился“ („Максим Созонтович Березовский“, 391). В „Вие“ Гоголя бурсак, увидя в гробу героиню, „не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз: такая страшная, сверкающая красота“. Красота заставляет героя остолбенеть. Волынский, „пожирая глазами“ „Мариорицу“, „стоял, как вкопанный“. При виде красавицы люди теряют дар речи: так, появление героини „Корделии“ Кукольника произвело такое впечатление, что все „глядели с умилением, благоговейно, безмолвно, многие со слезами“ (стр. 116, т. 2). На героиню одной из повестей Жуковой смотрят в том немом удивлении, которое наслаждается молча“ (стр. 83). Небывалая красота заставляет одного из действующих лиц повести „Лейтенант Белозор“ Марлинского сказать, что он „загляделся“ и „за-

---

Ган Е. А., Полн. собр. соч. СПБ. 1905; Жукова М., Повести, 2 т. СПБ 1840; Каменский П., „Искатель сильных ощущений“, 3 ч., СПБ 1839; Калашников И., „Изгнанники“, пов. СПБ. 1834; Кудрявцев П. Н. (Нестроев), Повести и рассказы, 2 ч. М. 1860; Кукольник Н. В., Соч., СПБ. 1851 — 1853, тт. 1—3, 7 и 10; Марлинский, Собр. соч.. изд. 3-е, СПБ. 1838—1840; 12 т.; Марков М., „Мечты и были“ 3 ч., СПБ. 1838; Павлов Н., Новые повести, СПБ, 1839; Полевой Н. „Аббадона“ ром. 4 т. М. 1834; Погодин — Повести, 1832. Погорельский А., Соч. 2 т., СПБ, 1853; Одоевский П., Соч., 3 ч., СПБ, 1844; Сенковский, Собр. соч.. 9 т., СПБ. 1858—1859; Соллогуб В., Соч. 5 т., СПБ, 1855—1856; Степанов А. П., „Постоялый двор“, 4 т., СПБ. 1835; Тимофеев А., „Опыты“ 3 т., СПБ 1837; Шахова Е. Н., Собр. соч. в стихах, СПБ 1911 г. а также сочинения Гоголя, Загоскина, Лажечникова, Лермонтова и др. Цифры подле цитат и обозначают ссылки на вышеперечисленные издания. Цитаты из Гоголя и других, имеющихся в ряде новых перепечаток писателей, оставлены без указания страниц, дабы не пестрить цифрами и без того изобильного ими текста.

[1]) Шахова Е. Н. Собр. соч. в стихах, СПБ. 1911.

слушался" красавицей, „хотя она не говорила ни слова" (т. III. стр. 79). Действие красоты сравнивают с электрическим ударом (Жукова, 83). Силу ее притяжения уподобляют магниту. „Красота странно действует на человека: это магнитная сила, но в грубом и колоссальном виде; „увидать пышную красавицу для меня все равно, что ступить на магнитную скалу" (Кукольник, „Заклад", т. III стр. 258). Глаза героини „Тамани" Лермонтова, казалось, были одарены какою то „магнетическою властью" (стр. 52). Иногда красота обладает „магической силой, заставляющей героя утопать в „потоке блаженства" (Кудрявцев, „Недоумение", т. I, 138).

Итак, красота — божественная сила и понятие это легло в основу определенного эстетического канона женской наружности. Красавица — воплощение божественного начала, а соответственно этому и ее внешность должна быть небесной, ангельской; ее „красота неземная" (Калашников, 12), у нее „облик ангела", „лицо божественное" (Греч, „Черная женщина", ст. 249), которое дышет „небесной гармонией" (Лермонтов, „Вадим"). О ней говорят, как о „воздушной, полубогине Пери" (Марлинский, „Роман в семи письмах", стр. 117), о „гостье из другого мира" (Кукольник, „М. С. Берѐзовский", стр. 392) или о „духе небесном" (Полевой, „Аббадонна", стр. 25). Она „видение" (Вельтман, „Прикл. почерпнутые из моря житейского", стр. 172), а не дева земная" (Кукольник, т. 2, стр. 331). Красавица появляется, как „из воды наяда" (Вельтман, ч. II стр. 59), как „тень, как призрак, херувим" (Шахова, „Изгнанник", 127), как „дух высоких сфер" (Сенковский, „Зап. домового", т. III, 233), или она фантастична, как „настоящая русалка" (Лермонтов, „Герой наш. времени"). Постоянно подчеркивается эфемерность этого неземного существа: ее прелести „воздушны", (Жукова, „Суд сердца", стр. 8), и она сама „воздушна, как мечта" (Шахова, „Перст божий" стр. 48); она кажется „воздушным существом, спорхнувшим нехотя на землю" (Ган, „Медальон", стр. 220). Тело женщин „будто сваяно из прозрачных облаков, и будто светится насквозь при серебряном месяце" (Гоголь, „Майская ночь"). Эта бесплотность красавиц усиливается их нарядом: он прозрачен, „как облако", „как туман" (Жукова, „Падающая звезда", ч. II, стр. 67), как пена" (Вельтман, „Приключен., почерпнут. из моря жит.", ч. I., стр. 21). Одежда настолько легка и прозрачна, что кажется „вытканной ветром юга из облаков и лучей" (Марлинский, „Месть", ч. XII, стр. 69). Газ, вуали, белые или дымчатые, небрежно наброшенные, цветы, пробивающиеся сквозь „снег газа", венки — вот аксессуары костюма женщин, придающие им воздушность и прозрачность ангелов и приближающие их к пери, русалкам и наядам.

Выражение лица женщины-ангела отражает ее прекрасную, чистую, кроткую, святую душу, лицо ее „осенено глубокою тайною грустью“ (Кукольник, „Эвелина де Вальероль“; стр. 112) „святым спокойствием“, „пленительным выражением“ (Погорельский, „Монастырка“, 85). Глаза героини, иногда увлажненные слезами и воздетые к небу в молитвенном экстазе, тоже отражают „богоподобную душу“ (Гоголь, т. 6, стр. 64), „чистое небо“ души, „ангельскую невинность“ (Погорельский, „Двойник“, 91). У женщины улыбка „неземная“, „неизъяснимо добрая“, „кроткая“, „меланхолическая“. У героини „Падающей звезды“ Жуковой „во взоре, устремленном к небесам, горел тихий огонь чувства“ (ч. II, стр. 167). У Ольги из „Теофании Аббиаджио“ Ган, „ресницы, еще влажные от слез и глаза, тоскливо опущенные к земле, как бы от усталости стремиться к недостижимым небесам, уподобляли ее отверженной Пери“, вся внешность ее проникнута детской простотой и задумчивостью, кротостью и добротой; она трогает и пленяет „душу каждого, кому хоть раз явится на-яву“ (стр. 481—82). В другом месте во внешности этой же героини автор отмечает, что голубые большие ее глаза так прозрачны, „что, казалось, душа светилась сквозь них“, а в неуловимо нежных чертах ее „выражение доброты, кротости и того, вчуже отрадного, святого спокойствия, которое мы видим только в ясных небесах и на лицах спящих младенцев“ (стр. 496). Лицо красавицы часто изображается вдохновенным:

Вид Нины, свыше вдохновенной,
И величав и кроток был.

(Шахова, стр. 126).

У Ольги (Лермонтов, „Вадим“) „лицо вдохновенное“, прекрасное...“ У Элеоноры в „Аббадонне“ Полевого „выражение какого то вдохновенного чувства во взоре“ (стр. 120).

Писатели 30-х годов часто отмечают позу женщины-ангела. Она обычно на коленях, в молитвенном экстазе. В таком положении, подчеркивающем ее небесность, поражает она героя романа. Энский из „Искателя сильных ощущений“ Каменского встречает Валерию в одном из углублений монастыря, молящуюся на коленях. „Скромная, почти траурная одежда, прекрасные черты лица, с жаром высказываемая тихо молитва, и глубокая горесть, которою проникнута была вся ее наружность“ привлекает его внимание (ч. 2, стр. 43). Герой „Черной женщины“ Греча заметил в иезуитской церкви молодую, небогато одетую девушку, молившуюся с глубоким чувством. Она стояла на коленях. Когда незнакомка приподнялась, он заметил „облик ангела, взгляд праведницы, слезы

христианского умиления“ (ч. 2, стр. 249). Глядя на молящуюся красавицу, герой повести Кудрявцева „Флейта“ восклицает: „Боже мой, как она была мила в эти минуты, когда вместе с теплою молитвой, кажется, вся душа ее отразилась на лице!.. Глаза, воздетые к небу, были увлажнены слегка навернувшимися слезами, между тем, как все черты ее сияли кроткою небесною радостью“ (ч. 1, стр. 117).

Ольга из „Вадима“ Лермонтова „тихо стала перед образом“, большие глаза ее были устремлены на лик Спасителя, это была ее единственная молитва и, еслиб бог был человеком, то подобные глаза никогда не молились бы напрасно“ Образ молящейся женщины часто встречается у Шаховой. Героиня „Перста Божьего“ молится; черты ее —

Прекрасны, как у ликов рая
Чистейшей светлой красоты!
Как небо юга — тихо ясен,
Очаровательно прекрасен
Взор томной светлой синевой (стр. 31).

Княжна в „Страшном красавце“ той же Шаховой „коленопреклоненно, прилежно молится“.

Моленье прелесть наводило
На эти нежные черты
И что-то ангельское было
В молящем взоре сироты (стр. 71) [1]).

Рядом с этим образом неземных красавиц — женщин-небожительниц писатели 30-х годов создают и портрет женщины, являющейся антитезой к ним, полным контрастом их — женщины, проникнутой сладострастием, чувственной, влекущей к страсти. Они прелестны, но не воздушны, как женщины-Пери (Марлинский, Мулла Нур, т. 3, стр. 38). Они обольстительны и созданы для рая Магомета. Они не ангелы, а гурии. Об одной из таких красавиц поэт говорит, что ею можно любоваться, „как звездою любви на роскошном ложе неба, как обольстительною девою, которая должна украшать рай Магометов: все помыслы об ней — соблазн, грех, бессонница, видения, бунтующие кровь вашу“ (Лажечников, „Ледяной дом“), Вся внешность такой женщины-гурии проникнута сладостра-

[1]) Художники этого времени тоже стремятся воплотить этот идеал женской красоты. В живописи мы часто находим аналогичные литературе женские портреты. Егоров изображает на портрете княгиню Голицыну с глазами, устремленными к небу, задрапированную в широкий плащ. Брюллов облаком легкого газа обвивает княгиню Ж. И. Лопухину. Головку княгини Белосельской-Белозерской Грез небрежно окутывает туманным, прозрачным вуалем. Лауренс рисует княгиню Ливен хрупкой, тонкой, почти бесплотной в ее белом воздушном платье.

стием. Глаза ее, „увлаженные негою, избытком сердечным, как бы просящие, жаждущие ответа“, уста ее манят поцелуй (Лажечников, „Ледяной дом“). У одной из героинь „Искусителя“ Загоскина глаза, „которые при первой встрече с вашими готовы были вспыхнуть и прожечь ваше сердце“,— все в ее внешности изобличает „пламенную итальянку; можно было побиться об заклад, что в порыве страсти она не остановится и умереть за своего любовника, и зарезать его собственною рукою“ (т. 4, стр. 160). Красота такой женщины вызывает не благоговение, а чувственные порывы. У Марлинского красавица могла бы „свести с ума любого из платонических мудрецов, искусить самого постного из отшельников мира“ („Месть“, стр. 69—7).

Наряд этих женщин не подчеркивает их бесплотности и воздушности, а, наоборот, обрисовывает „слегка сокровенные формы тела“ (Марков, „Мечты и были“, стр. 68—69). Белая ткань, которая покрывала Кичкене в „Мулла Нур“ Марлинского, прельстительно играет роскошными складками, „обрисовывая формы тела“ (стр. 38). Костюм красавицы-искусительницы исполнен по „последней моде“ (Загоскин, „Искуситель“). Это — „щегольской наряд, выбранный самым искусным кокетством, самым тонким знанием того, что идет к лицу и может нравиться“ (Полевой, „Аббадонна“ стр. 120). Он „фантастически-театрален“ — „белое платье, короче обыкновенных модных, черный спензер, венок на голове и прекрасные, почти до плеча голые руки! Это была, казалось, театральная Гитана“ (Ап. Григорьев, „Один из многих“). Выражение лица чувственных женщин также полный контраст вдохновенному и невинно-ангельскому выражению бесплотных красавиц. Лица женщин-гурий одушевлены страстью, соблазнительною прелестью, глаза их выражают сладострастие и негу. Так, когда Далия из романа Кукольника „Альф и Альдона“ „улыбалась или с умыслом хотела над кем-нибудь испытать силу черных глаз своих, тогда все черты ее лица одушевлялись, играли дикою, соблазнительною прелестью, и редкий отходил от нее без язвы“ (т. 2, стр. 306). Глаза героини романа Ап. Григорьева „Один из многих“ „облиты были преждевременной, опередившей года, сладострастною влагой“. У героини „Мести“ Марлинского „карие; с поволокою глаза, которые тают огнем неги“ (стр. 69), а в глазах героини повести „Звезда“ Кудрявцева „какой то“ особенный блеск, тот ослепительный чарующий блеск женских глаз, который тревожит и волнует самое покойное, самое сосредоточенное в себе чувство“ (стр. 163), во всех чертах ее дышала „какая то чудесная нега“ (стр. 163). Легкая мгновенная улыбка на устах одной из героинь Ган

„казалась неоконченным поцелуем любви“ (стр. 220). Губы одной из героинь „Постоялого двора“ Степанова „как будто бы приглашают с улыбкою к поцелую“ (т. 4, стр. 94). У Маркова в каждой жилке красавицы „огонь желания кипит“, и глаза ее „страстной влагою полны“ („Домовой“, стр. 110).

Если писатели 30-х годов любят изображать женщину-ангела в момент молитвенного экстаза, то для женщины чувственной выбирают они позу, подчеркивающую ее сладострастие. Так, героиня романа Ап. Григорьева „Один из многих“ села так, что „небрежная поза ее дышала невыразимо обаятельным сладострастием“ (стр. 61). Женщина-гурия показана на портретах в момент страстного и бурного танца, в котором она „с откровенной веселостью“, „стройная, живая, с лихорадочным огнем в глазах и с улыбкой сладострастной на устах, с длинными волосами, распущенными по плечам“ носится, „не касаясь пола своими ножками, осуществляя собой все страстные мечты, все страстные желания юноши“. (Соллогуб, „Большой свет“, стр. 163). Ольга в „Вадиме“ Лермонтова танцует: „как поэт в минуту вдохновенного страдания, бросая божественные стихи на бумагу, не чувствует, не помнит их, так и она не знала, что делала, не заботилась о приличии своих движений, и потому то они обворожили всех зрителей; это было не искусство, но страсть.

Итак, литература 30-х годов создала два абсолютно контрастных женских портрета — женщины-ангела и демонической женщины. Порою эти два совершенно противоположных портрета сплетаются в одном, и тогда внешность женщины строится на резкой антитезе. Так, во внешности пленницы в „Вадиме“ Лермонтова борятся две стихии—небесная и земная. „Судя по ее наружности, она не могла быть существом обыкновенным; ее душа была или чиста и ясна, как веселый луч солнца, отраженный слезами умиления, или черна, как эти очи, как эти волосы, рассыпанные подобно водопаду, по круглым бархатным плечам“. Лицо одной из героинь „Постоялого двора“ Степанова „отличается умом, тем благородством, которое сообщили ей идеалы возвышенной красоты. В ней заключается так же постоянно сострадание, добродушие и, надобно сказать правду, сладострастие“ (т. 4, стр. 94).

Одна из красавиц, обрисованных Ап. Григорьевым, опускала глаза „так стыдливо лукаво, так боязливо смело“ („Один из многих“). На лице женщины вообще играют, как это не раз подчеркивается, контрастные настроения и чувства. Выражение личика Веры в „Напрасном даре“ Ган „поражало и нравилось разнообразною смесью“; выражение задумчивости, серьезности и без-

удержной веселости сплетались на ее лице (стр. 795). У другой героини Ган „выражение гордости, страдания и безусловной покорности судьбе составляли на лице ее странную смесь“ (стр. 79). У одной из героинь „Постоялого двора“ мрачность лица „смягчается однако же вечною улыбкою на губах“ (стр. 45). У героини повести „Маскарад“ Павлова наряду с выражением „чего то похожего на тихий свет лампады, тут же на этом же лице вы видели выражение непостижимой силы“ (стр. 100). В глазах героини Ган переплетаются выражения огня и грусти („Медальон“, стр. 220). У некоторых героинь подчеркнуто выражение властности, презрения, гордости и воли. „Гордый взгляд“ героини повести Жуковой „Самопожертвование“ показывал женщину, „которая не закутается в шаль от северного ветра, не затрепещет при раскате грома и может быть уснет под воем бури. Черные глаза ее метали искры и, казалось, одна могущественная воля ее умеряла их пылкость“ (т. 1, стр. 149).

Мы видели, что у писателей 30-х годов две контрастные темы, посвященные красавицам: одна из них — женщина-ангел; другая — женщина-демон. Но антитеза не только в этом; она вообще основа всего женского портрета. Прежде всего возможен контраст двух фигур — контраст психологический, затем контраст фигуры и фона — контраст красочный.

Психологический контраст заключается в изображении красавицы рядом со стариком или другой женщиной, при чем дается антитеза молодости и старости, красоты и безобразия, двух противоположных типов красоты. Женщина в „Вадиме“ Лермонтова с „розовой, фантастической головкой, достойной кисти Рафаэля, с детской полусонной, полупечальной, полурадостной, невыразимой улыбкой на устах“ прилегла на плечо старика так беспечно и доверчиво, как ложится капля росы небесной на листок, иссушенный полднем, измятый грозою и стопами прохожего“ (т. IV, стр. 81). То же у Одоевского в повести „Кн. Мими“: молодая, прекрасная баронесса с „роскошным станом“, с „каштановыми шелковистыми локонами“ и „томными облитыми влагою глазами“ выделяется на фоне „осиплого старого“ барона мужа (стр. 288). Идеальная красавица Сенковского оттенена своей младшей сестрой, уродливой физически и нравственно. „Нельзя себе представить ничего правильнее и тоньше черт ее (Анны) лица, ничего белее и нежнее ее кожи, розовее ее румянца, чернее волос ее, ничего идеальнее форм ее тела, стройного, высокого, величественного, в котором все — от уха до оконечности ножки, было совершенство и гармония. Она затмевала собою самые блистательные создания воображения великих живописцев“ (стр. 5). Полная антитеза ей — ее сестра

Катенька: она „не обещала сделаться даже и посредственно миловидною; очерк и цвет лица, маленькие глаза, огромный нос, широкий рот, длинная шея, большие руки и ноги, не предвещали в ней ничего пленительного“ (стр. 12).

Другим видом антитезы является сопоставление двух красавиц, служащих полной противоположностью друг другу. Описания внешности обоих красавиц тесно сплетаются, и красота одной из них, обычно блондинки с лазурно-голубыми глазами, с небесно-воздушной фигурой, противопоставляется смуглой брюнетке с черными глазами.

Эта антитеза уже не столько психологическая, сколько красочная. Так, у Шаховой в „Персте Божьем“ контрастируют две героини:

А как ты, Лида, хороша!
В твоих глазах ночь — полдень ясный,
В них блещет разум твой прекрасный
И вечно пылкая душа!
В тебе вся прелесть Итальянки!
А ты мила, как херувим,
С воздушным станом северянки,
С очами — небом голубым!
Какая томность в них и нега!
Как роза майская нежна;
Как ты лицом белее снега (стр. 33).

В другом произведении Шаховой „Изгнанник“ Нина и Ида, светлая и темная — контраст друг другу:

Как роза Нина расцветала,
Лазурь небес в ее очах,
Улыбка детская играла
На свежих розовых устах.
Как от ночи краса дневная
Святым перстом отделена,
Так явно Ида молодая
Была с сестрою несходна.
Лучами яркими горели
Большие черные глаза... (стр. 87).

У Калашникова в повести „Изгнанники“ одна сестра „белая, как снег и румяная, как роза“, и „имела огненные карие глаза и русые волосы“; другая сестра была „смугла лицом, но имела благородные правильные черты и глаза небесно-голубые“ (стр. 12). Тот же прием встречаем у Загоскина в „Искусителе“. Одна из красавиц „высока и стройна, как пальма“, у нее „правильные и даже несколько резкие черты лица“, „черные, как смоль, локоны, которые падали на ее атласные плечи, глаза темные“, „другая воздушна и легка, как бабочка“, „прелестная блондинка с голубыми глазами, которые блистали веселостью и умом“ (т. VI, стр. 160).

Прием красочной антитезы двух героинь является одним из средств разрешения проблемы живописания. Но еще резче выступает это стремление живописать при описании фона; героиня показана на портрете в определенной обстановке — она сидит в темных старых креслах, или ее окружают мрачные развалины, обрамляют цветные занавески, свод зелени. Декорация эта должна оттенить цвет лица, рук, волос героини, подчеркнуть ее молодость, свежесть, стройность. У писателей 30-х годов она обычно является полным контрастом к самой красавице. Так, Мариорицу в „Ледяном Доме“ Лажечникова, молодую и пленительную, усадили „в огромные президентские кресла, которых древность и истертый бархат черного порыжелого цвета еще резче выносили наружу это юное прелестное творение, разрумяненное морозом — в блестящей одежде, полураспахнувшейся как бы для того, чтобы обличить стройность и негу ее форм. Это был розовый лист, павший на рясу чернеца, лебедь, покоящийся в темной осоке“ (ч. I, стр. 158—159). У Жуковой в „Суде сердца“ молодая, грациозная женщина сидела в „широких старинных креслах“ (т. I, стр. 50—51), а маленькая, изящная головка героини одной из повестей Маркова „лежала на спинке старинных кресел“ (Мечты и были“, ч. III, стр. 34). У Жуковой в повести „Самопожертвование“ Лиза „блестящая молодостью и красотою“ (стр. 123) оттенена мрачными развалинами, на фоне которых она кажется неземным существом. Иногда фон — просто красочное обрамление — зеленый, пунцовый. В „Чудодее“ Вельтмана Даянов видит красавицу в „тени, под сводом зелени“ (ч. II, стр. 228). Личико героини этой же повести „рисовалось на пунцовой занавеси“ (ч. I, стр. 73).

Это стремление выделить героиню контрастной к ней декорацией проявляется и при обрисовке отдельных ее черт — розовую ручку Валерии в „Искателе сильных ощущений“ Каменского оттеняет бархатный валик кресла, на котором она покоится (31—32). Белизну плеч и лица красавицы часто подчеркивает темный цвет ее платья или шляпы. Так, у героини одной из повестей Соллогуба „темное бархатное платье чудно выказывало удивительную белизну ее плеч“ („Большой свет“, стр. 155). „Черная шляпка с черными перьями, надвинутая немного на лоб, резко оттеняла белизну лица“ героини повести Ган „Джеллаледин“ (стр. 144). Бледное лицо и белокурые волосы Эммы из „Замка Нейгаузена“ Марлинского „ярко отделялись от черного камлотового, опушенного горностаями платья“ (стр. 112). „Белые плечики“ княжны Мэри в „Герое нашего времени“ покрыты „большим пунцовым платком“. Черные, как смоль, волосы героини „Психеи“ Куколь-

ника „скользят по белой одежде“ (т. I, стр. 397). Соболь воротника Мариорицы в „Ледяном доме“ Лажечникова сочетается с черными локонами (стр. 52). Иногда роль красочного фона играют друг для друга отдельные элементы внешности красавицы. У княжны в повести „Недоумение“ Кудрявцева „выбившийся локон волос черного цвета волнистою лентою лежал на белой щеке“ (стр. 160). У Жуковой рука красавицы атласной белизны, дотронувшись волос, „заблистала на темных кудрях“ („Самопожертвование“, стр. 163), а „светлые волосы и прозрачная белизна“ Олимпии в „Медалионе“ Ган едва оттенялись на щеках ее „румянцем, похожим на розовый отлив белой розы“ (стр. 262).

Живописность женского портрета 30-х годов не только в красочных контрастах, цветном фоне, описании антуража, но и в сравнениях и в метафорах, которыми писатели пользуются. Обычно сравнениями хотят они определить цвет лица, глаз, волос. Чаще всего материал для метафор, сравнений и эпитетов берется из мира цветов — сравнения с розой, лилией, излюбленные во все времена; они чрезвычайно характерны, например, для классицизма. Ольга в „Изгнанниках“ Калашникова „румяная как роза“. У Вельтмана красавица „покраснела, — так при создании мира, расцвела в одно мгновение роза“. У Франчески в „Суде сердца“ Жуковой „лилейная щека“. Иногда при сравнении с розой — роза индивидуализируется и дается в определенном цветном сочетании; у героини Марлинского, например, „румянец подобился розам, плавающим на молоке“ („Лейтенант Белозор“, т. I, ч. III, стр. 26). Так же конкретизируется лилия при сравнении с нею цвета лица героини у Сенковского — „в лилиях ее лица играл огонь розового цвета, удивительной чистоты и нежности“. („Записки домового“, 273). стр. Встречаются и сравнения с цветами, не столь известными в литературе, как лилия и роза — с цветком яблони („лицо нежною смесью белого с розовым представляло подобие цветка яблони“, (Сенковский, „Соверш. из всех женщин“), с маком (щечки казачки „свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета“ — Гоголь, „Вечер накануне Ивана Купала“).

Для определения красок внешности красавицы писатели пользуются аналогией с плодами — с персиком, нежным и румяным, с яблоком (Ган, стр. 57, 67). Губы женщины сравниваются с прозрачной спелой вишней (Кукольник, т. I, стр. 488), с малиной (Соллогуб, „Тарантас“, стр. 95). Глаза — „как две черные вишни“ (Лажечников, „Ледяной дом“).

В тех же целях живописания применяются метафоры и сравнения с драгоценными камнями. Губы сравнивают с руби-

нами, кораллами (Лажечников, „Ледяной дом“, ч. II, стр. 169, Ган, стр. 57—58), зубы—с жемчугом, глаза—с яхонтом (Тимоф., ч. III, стр. 423, „Опыты“), бриллиантами (Сенковский, т. 3, стр. 258). Порою к драгоценному камню прилагается эпитет, который подчеркивает блеск, сверкание камня. Так, глаза сравниваются с сверкающими сапфирами, с отточенным гранатом: „глаза блестящие, как отточенный гранат“ (Лажечников, „Ледяной дом“), с горючим агатом (Степанов, „Постоялый двор“, ч. IV, стр. 4). С агатом же сравнивают писатели 30-х годов волосы героини (Гоголь, „Невский Проспект“). Для сравнения привлекают и золото: цвет волос—цвет золота (Полевой, „Аббадонна“, 25—26). „Кудри красавицы—россыпь золотая“ (Бенедиктов, т. I, стр. 15). Вспоминаются по поводу белого цвета лица рук, плечей, груди героини—мрамор, алебастр. Она „бледная, как мрамор“ (Лермонтов, „Герой нашего времени“). Лик ее „как мрамор белый“ (Шахова, „Перст Божий“, стр. 53), ее „плечи белые, как Каррарский мрамор“ (Погорельский, „Двойник“, ч. I, стр. 91), плечи и грудь „имели гладкость, блеск и молочную прозрачность алебастра“ (Сенковский, „Записки домового“, т. 3, стр. 233). Мрамор является иногда эпитетом, подчеркивающим белый цвет руки красавицы (Гоголь, „Женщина“). Белизну же героини подчеркивает сравнение со снегом—„бледна, как снег“ (Марлинский, ч. 8, т. 3, стр. 79). Рука „яркая, как заоблачный снег“ (Гоголь, „Невский Просп.“). Грудь—„два мягкие шара, бледные и хладные, как снег“ (Лермонтов, „Вадим“). Иногда в сравнениях со снегом цвет снега индивидуализируется особым освещением—солнца, зари (цвет лица—снег, освещенный „утренним румянцем солнца“, Гоголь, „Тарас Бульба“). „Нежный прелестный румянец, который принадлежит только бледным лицам, скользил по щекам, как луч зари по снегу, еще не измятому ногой человека“ (Ган, стр. 144). Грудь—два снежных холма (Марлинский“, Мулла Нур“, стр. 38), „веки—снежные полукружья“ (Гоголь). Из сравнений того же порядка отметим сопоставления с днем или ночью. Свежий юный румянец красавицы создает метафору—„щечки с улыбкой утра“ (Марлинский, „Месть“, стр. 69—70). Иногда утро определяется точнее: „юное утро мая“ (Марлинский, „Испытание“, стр. 55). Наряду с утром материалом для метафор и сравнений при определении цвета лица, груди героини служит утренний свет и заря (Вельтман, „Чудодей“, ч. I, стр. 62), „легкий румянец, как утренний свет“, „она покраснела, как заря“ (Жукова, стр. 123). „Грудь—как заря“ (Марлинский, „Месть“ стр. 69—70). „Грудь, будто две зари, разделенные таинственным сумраком“ (Марлинский, „Мулла Нур“, стр. 38). В яблоке, с которым Ган сравнивает щечки Утбаллы, „играет жизнь розовая, чистая, воздушная, жизнь

утренней зари и облаков великолепного заката“ (стр. 67). Здесь уже наряду с утренней зарей для сравнения привлекается и вечер-закат, а еще чаще встретим мы сравнения женской внешности с ночью и ее аттрибутами — луной, звездами. Цвет волос, цвет темной, „вдохновенной ночи“ (Лермонтов, т. 4, стр. 66, Тимофеев, „Опыты“, ч. III, стр. 323, Шахова, стр. 26). „В черных очах ночь“ (Шахова, стр. 33), которая контрастирует с метафорой глаз другой красавицы,— в них — „лазурь небес“. — Здесь опять цветовая антитеза, столь излюбленная писателями 30-х годов. Бледность красавицы вызывает сравнение с утренним месяцем (Вельтман, „Кощей бессм.“, ч. III, стр. 156). Блеск глаз напоминает звездочки, и отсюда часто сравнение глаз с звездами и метафоры: глаза-звезды. „Звездой блестят ее глаза“ (Пушкин), „как звезда небесная, разливающая во мраке свет свой, блистали ее очи“ (Полевой, „Аббадонна“, стр. 25—26), ясные очи „приветны будто звездочки“ (Гоголь,). Часто появляется сравнение глаз с огнем, с горящей свечей, с горящим углем, с молнией; цвет лица сравнивается с зарницей — („румянец, как зарница“, Марлинский, „Наезды“, стр. 54). „Глаза как будто две свечки в глубоком мраке, горели ослепительным огнем, и это пламя, как будто огни над могилой свидетельствовало о страданиях смерти, тайнах замогильных“ (Кукольник, т. III, стр. 254). „Что за глаза! Они так и сверкали, как два угля!“ (Лермонтов, „Герой нашего времени“). Глаза сверкают так ослепительно, что вызывают сравнение с молнией: „большие черные, глаза сверкали, как молнии“ (Соллогуб, „Тарантас“, 25). Порою метафора: глаза — огонь рождает воспоминание о мифе: „еслиб Прометей жил в наше время, не с неба похитил бы он чудный огонь, но из глаз ее“ (Вельтман, „Стран.“, 2 ч., стр. 79).

Для описания черного цвета волос употребляется сравнение со смолою (Соллогуб, „Метель“, стр. 98 — 99; Кукольник, „Психея“, стр. 397; Марлинский, „Мулла Нур“, стр. 38) или с крылом ворона (Гоголь) или, наконец, с черной тучей (Пушкин, „Полтава“).

Как видим, при помощи красочных сравнений и метафор, писатели 30-х годов стремятся живописать, но живопись разрешает наряду с красочной проблемой и проблему формы и, стремясь уподобиться живописцам, они не забывают и этого пластического момента. Путем сравнений и метафор пытаются точнее определить очертания и линии тела. Ресницы сравнивают со стрелами (Гоголь, т. I, стр. 303 — 377), „ресницы, упавшие стрелами на щеки“ (Гоголь, „Вий“, стр. 387). Грудь — с шарами — два мягких шара (Марлинский, „Мулла Нур“, стр. 38). Грудь — „два полушара, будто негодуя друг на друга, пробивались сквозь ревнивую ткань...“ (Марлинский, I ч., III,

стр. 26; Лермонтов, „Вадим“). Грудь — прозрачные облака, прикрытые живописно одеждой. „Высокая божественная грудь колебалась встревоженными вздохами и полуприкрывавшая два прозрачные облака персей, одежда трепетала и падала роскошными живописными линиями на помост“ (Гоголь). Волосы — рассыпаются, как облака (Сенковский, т. 3, стр. 167—168). Грудь — волны, одеяние — пена, их окаймляющая (Вельтман, „Странник“, стр. 79). Волосы героини сравниваются с золотыми волнами хлеба (Полевой, „Аббадонна“, стр. 26). Для определения стройности фигуры женщины писатели прибегают к сравнению с экзотическими растениями — с лотосом, с пальмой (Жукова, т. I, стр. 149; Загоскин, „Искуситель“, стр. 160), с миртом: „тонкий и высокий стан“ героини „Постоялого двора“ Степанова, „стройный и гибкий, как мирт“ (стр. 45); с кипарисом — стан у одной из героинь Ган „высок и строен, но никто не вздумал бы уподобить ее гордой пальме, — нет, то был скорее кипарис, нежный, гибкий, который, чувствуя себя лишенным опоры, печально клонился к земле“. („Номерованная ложа“, стр. 395).

Наконец, в сравнениях своих рассматриваемые писатели вспоминают не раз животный мир. Красавица уподобляется в своей легкости и воздушности бабочке (Загоскин, „Искуситель“, стр. 62—63). Походка героини, легкая и плавная, вызывает сравнение с серной (Степанов, „Постоялый двор“, ч. IV, стр. 94), с ланью (Пушкин), с пантерой, с ласточкой (Степанов, „Постоялый двор“, ч. 4, стр. 94), с лебедем (Пушкин, Ган, стр. 428). Шея героини сравнивается тоже с шеей лебедя (Тимофеев, „Преступление“, ч. III, стр. 279; Лажечников, „Ледяной дом“, ч. III, стр. 103; Греч „Черная женщина“, ч. II, стр. 249).

В рассмотренных красочных живописных сравнениях две отличительные черты: 1) они носят часто характер „постоянных“, так как отдельные элементы женской внешности сравниваются обычно с одним и тем же предметом, причем вырабатывается клише: ресницы — стрелы, волосы, как смоль, зубы — жемчуг, шея — лебединая, глаза, как драгоценные камни и т. д.; 2) они сплошь да рядом являются „уводящими“, так как отличительные свойство их заключается в отвлечении читателя в сторону от описания того, что сравнивается, к описанию того, с чем сравнивается (такие сравнения свойственны вообще романтизму). Например, сравнив румянец героини с яблоком, Ган подробно описывает малейшие оттенки яблока: „Видали ли вы в садах Украины спелое наливное яблоко? Всмотритесь в его сторону, обращенную к солнцу: как под нежной кожицей рассыпаны коралловые крупинки, как играет в них жизнь розовая, чистая, воздушная, жизнь

утренней зари и облаков великолепного заката. Таковы были и щеки Утбалы" (стр. 67). Или у Сенковского героиня вызвала сравнение с розой, которую он подробно и описывает: она „раскрылась ночью и при первых лучах солнца лелеет на своих нежных листочках две крупные капли росы, в которых играет юный свет утра, упоенного девственным ее запахом" (т. III, стр. 258). Любит уводящие сравнения Гоголь: говоря о щеках и бровях казачки, он сравнивает их с маком и черными шнурочками, которые подробно характеризует; овал лица девушки сравнивает он с яйцом, которому посвящает детальное описание („Мертвые души").

Легко заметить, что, живописуя внешность, писатели 30-х годов следуют в красках портрета некоторому определенному шаблону[1]). Они имеют готовые раскрашенные клише, маски с волосами цвета смолы или золота, с глазами-сапфирами, агатами, ресницами-стрелами, зубами-жемчугом, румянцем-розой, лилейным цветом кожи и т. д. Правда, они стремятся этот шаблон несколько индивидуализировать, подчеркивая отдельные подробности, мелочи во внешности красавицы, свойственные ей одной. Чаще всего эти детали красочные. У героини Жуковой в повести „Суд сердца" „лазуревая жилка, тихо бьющаяся под прозрачной кожицей" (стр. 8—9). У одной из красавиц Ап. Григорьева ярко очерчены „синие жилки на прозрачном облике" („Один из многих"). У Ольги в „Вадиме" Лермонтова „розовая маленькая ножка, едва разрисованная лиловыми жилками, украшенная нежными прозрачными ноготками". У одной из красавиц, обрисованных Ган, кожа столь нежна и прозрачна, что, „казалось, заметно было болезненное волнение ее крови" („Напрасный дар", стр. 19). У другой героини той же писательницы „продолговатое личико, как спелый персик, играло румянцем и книзу покрывалось нежным пушком" („Воспоминание Железноводска", стр. 57—58). У одной из женщин, охарактеризованных Лажечниковым „темный загар, напоминающий картины греческого письма" („Ледяной дом"). Под глазами героины „Вадима" „легкая коричневая тень". Глаза у героини Ап. Григорьева, темно-голубые до того, что их с первого взгляда не различили бы вы с черными" („Один из многих"). „Главную красоту"

---

1) Этот трафарет в женском портрете отмечается даже самими писателями 40-х годов. Так, гр. Соллогуб говорит: „Повествователи вообще виноваты перед женскими глазами: много вздора было написано им в честь, были сравнения с звездами и с алмазами, и бог знает с чем" („Метель" стр. 99). Ср. с героем Т. Готье, который заявляет, что, создавая свой идеал женской красоты, он не хочет ни лилии, ни снега, ни кораллов, ни черного дерева, ни алебастра, ни жемчуга, ни бриллиантов, ни звезд... („Mademoiselle de Maupin").

женщины, портрет которой дает Павлов в повести „Маскарад", „составили блестящие глаза, блестящие в точном значении слова. Вечно в искрах, вечно в лучах, они не давали возможности вглядеться в их цвет" (стр. 20 — 23). Печорин говорит, что у кн. Мэри бархатные глаза, „нижние и верхние ресницы так длинны, что лучи солнца не отражаются в ее зрачках"; „глаза ее без блеска", „они такмягки, они будто тебя гладят". Так подчеркивается в портрете то жилка, голубая или лиловая, просвечивающаяся сквозь тонкую кожу, то оттенки глаз и их блеск, то отсутствие в них блеска, то коричневая тень под глазами, то особенный цвет лица: все эти детали придают лицу известное своеобразие, выделяют его из ряда других. Этому же способствует и подчеркивание какого-нибудь недостатка в лице или его национального характера, придающего внешности особый колорит, напр., монгольский, восточный. Напр., смесь востока и европеизма индивидуализирует внешность героини „Миллион" Павлова (стр. 257 — 61). У Вельтмана в „Приключениях, почерпнутых из моря житейского" — „красота Филиппины сбивалась несколько на восточную красоту. Смелый взгляд, носик несколько горбком; резкие черты..." (ч. II, стр. 345).

Наряду с цветовыми эффектами мы встречаем и световые, особенно частые у Жуковой и Лермонтова, и проблема освещения, стоящая перед ними, явно указывает на живописный характер женского портрета. Жукова подробно описывает женщину, ярко освещенную зарею: бледное лицо ее „казалось мраморным изваянием, облитым пламенем пожара" (Повести, ч. II, стр. 115 — 116). Героини в портретах освещаются отблеском заходящего солнца — „последние лучи заходящего солнца падали" на лицо красавицы в повести Кудрявцева („Звезда", стр. 206). Антонина в повести Жуковой „Падающая звезда" сидела в комнате, освещенной догорающим днем (ч. II, стр. 67). Героиня другой повести Жуковой „Самопожертвование" стояла, „освещенная ярким лучом заходящего солнца" (стр. 123). У Кукольника в „Эвелине де Вальероль" прекрасное лицо одной из героинь романа озарено „лучами солнца, пылавшего на западе" (стр. 527). Иногда головка красавицы ярко освещена „пробившимся сквозь ветви солнечным лучем" (Вельтман, „Приключения, почерпнутые из моря житейского", стр. 258. Тоже в повести Погодина „Русая коса", стр. 11). Освещение зари, солнца заменяется порою искусственным светом лампады, фонаря: „слабый луч лампады, горевшей у образа Спасителя, падал на лицо спящей девушки" (Жукова, „Самопожертвование", стр. 162). Фантастическим зеленоватым, гаснущим светом озаряет Лермонтов героиню „Вадима": „фонарь с умирающей своей свечою стоял на лавке,

и дрожавший луч, прорываясь сквозь грязные стекла, увеличивал бледность ее лица; бледные губы казались зеленоватыми; полураспущенная коса бросала зеленоватую тень на круглое гладкое плечо...“ В „Вадиме“ же встречаем портрет, где передается освещение фонаря: „догорающий пламень огарка сквозь зеленые стекла слабо озарял нижние части лица бедной девушки“).

У гр. Соллогуба в повести „Метель“ — женщина „чудно освещена красноватым отблеском нагоревшей свечи“ (стр. 107).

Комбинируются иногда оба освещения — заходящего солнца и лампады — световой эффект, к которому часто стремятся живописцы. Красота героини Жуковой в „Суде сердца“, освещенная светом умирающего дня и трепещущей лампады, казалась сверхестественною“ (стр. 83). У Лермонтова в „Вадиме“ молящаяся Ольга на коленях перед иконой — „спина и плечи ее отделяемы были бледнеющим светом зари от темных стен, а красноватый блеск дрожащей лампады озарял ее лицо“. Приемы литературного живописания в этих портретах 30-х годов на лицо; в них уделяется большое внимание краскам внешности, придается существенное значение красочному фону, позволяющему рельефнее выделить женский облик: красавица освещается то солнцем, то зарей, то искусственным светом. И недаром, говоря о внешности своих героинь, писатели не раз ставят себя в положение художника.

Так, Шахова принимает на себя роль живописца, давая портрет своей героини. Ей нужны для него краски, и она берет лазурь у неба, пурпур у зари, белизну у лилии, блеск у шелка и т. д.

Я мучился — и вымыслил прекрасный идеал:
Лазурь у неба южного похитил для очей,
У шелка лоск заимствовал для змейчатых кудрей,
Покрыл чело высокое лилейной белизной,
Ланиты облил пурпуром денницы молодой.
В уста, как розы алые, амврозией дохнул,
Высокий стройный стан ее роскошно развернул“...

(„Мадонна“, стр. 147).

Правда, краски, к которым прибегают портретисты, часто очень неопределенны и не всегда вызывают ясное представление о цвете описываемой детали. Так, напр., у одной из героинь Ган цвет глаз, которому уступят „горючий агат и самый нежный сапфир небес“, т. е. глаза одновременно черного цвета агата и голубого цвета небес („Утбалла“, стр. 67). У одной из красавиц Гоголя „чело прекрасное, нежное, как снег, как серебро“. Снег — белый; серебро — серое. У Гоголя же другая героиня „бледна, как полотно, как блеск месяца“

(т. I, стр, 74). Цвет полотна — белый, матовый, а блеск луны неустойчивый голубоватый, желтый, красноватый.

Этой невозможностью художнику слова разрешить до конца живописную проблему объясняется постоянная мечта писателей 30-х годов стать живописцами и скульпторами, которую они выражают при описании женской внешности, и этим объясняются их „муки резца и кисти". Часто, чтобы показать, что красавица идеально прекрасна, ее уподобляют, напр., античным образцам искусства. У героини Ган в повести „Медалион" одна из тех талий, „которыми древние скульпторы наделяли одних только нимф" (стр. 220). У другой героини этой же повести „чистый греческий профиль, какой мы видим в изваяниях древних художников" (стр. 262). У Улиньки в „Мертвых душах" профиль и очертания лица, подобного которому „трудно было где нибудь отыскать, разве только на античных камеях".

Ту же роль играют припоминания произведений знаменитых живописцев и скульпторов нового времени. Личико одной из героинь Вельтмана в „Приключениях, почерпнутых из моря житейского" столь очаровательно, освещенное солнечным лучом и оттененное пунцовой занавесью, „что три кисти вдруг могли только схватить красоту лица, положение и свет — кисти Рафаэля, Брюллова и Айвазовского" (стр. 73). Ольга из „Вадима" Лермонтова с фантастически прелестной головкой и „невыразимой" улыбкой на устах „достойна кисти Рафаэля" Герою повести Соллогуба „Большой свет" при виде героини, весело порхающей и старающейся поймать бабочку— „своего воздушного соперника", кажется, что он никогда „не видал ничего лучше, свежее этого полуземного существа. Оно как будто слетело с полотна Рафаэля, из толпы ангелов и смешалось с цветами весны, с лучами утреннего солнца для общего празднования природы" (стр. 98). У Жуковой, у которой чаще, чем у других писателей, сравнения красавицы с картинами и статуями, героиня повести „Суд сердца" так очаровательна, что „прелесть, составляющая особенный характер произведений Кановы, могла существовать и не в одном воображении художника"; формы ее столь грациозны, что ее можно принять за модель в храме художника, „ожидающую резца какого — Тенерани, Торвальдсена "(стр. 50—51). Она плачет, как „плачет иногда Магдалина Рубенса". Одна из героинь другой повести Жуковой „Самопожертвование" — „небольшого роста, с легкою воздушной талией, с тонким нежным румянцем и теми пленительно неопределенными чертами, которые так очаровательно рождались под кистью Греза" (стр. 149). Героиня „Медведя" Соллогуба „стройная девушка, с прелестной Грезовской головкой" (т. I, стр. 278). Цы-

ганка в одной из повестей Сенковского „ростом и сложением приближалась к юной нимфе Кановы“ (стр. 167—168). Жена Волынского в „Ледяном доме“ Лажечникова — так „небесно прекрасна, что ею можно восторгаться, как Мурилловым идеалом для его Conception, на которое кажется боишься глядеть не душевными очами, которого взгляд соучастия дает крылья, чтобы лететь на небо христианское“. Сидящая за фортепиано Антонина в „Падающей звезде“ Жуковой вызывает у героя повести замечание: „казалось, что передо мною была сама святая Цецилия, та, которую в картине Дольчи полюбило сердце мое“ (ч. II. стр. 67). Здесь уже не только ссылка на общий тип женской красоты, изображаемый данным художником, а указание на определенную картину.

Иногда красавица лучше всего, созданного искусством. Героиня „Двойника“ Погорельского так прекрасна, что „ни гений Рафаэля, ни пламенная кисть Корреджия, живописца грации, ни вдохновенный резец неизвестного ваятеля Медицейской Венеры, никогда не производили такого лица, такого стана, такого собрания прелестей неизъяснимых“ (стр. 91). Анна из „Идеальной красавицы“ Сенковского „затмевала собою самые блистательные создания воображения великих живописцев (стр. 5). В горе, лежа на отоманке в слезах, „при классической, истинно-художественной красоте всех черт и форм, она действительно походила на Праксителеву статую прорицающей Кассандры“, если только, добавляет Сенковский, „искусство может состязаться с природой в осуществлении типов совершества“. Такой вопрос у писателей 30-х годов возникает редко: обычно сравнение с живописным или скульптурным произведением является выражением высшего восторга перед красавицей.

Но и этого мало. Описывая своих красавиц, писатели 30-х годов охотно останавливаются на моментах, когда их героини могли бы явиться моделью для художников и скульпторов. Так, Жукова, изображая гордую и прекрасную женщину с могущественной волей, пылкими, искрящимися глазами, и ярким румянцем, говорит, что художник, взяв ее моделью для своей картины, „изобразил бы ее жрицею Друидов, на вершине скалы, со взором, устремленным в беспредельную даль, внимающую шопоту листьев священного дуба или гордою Амазонкой, какою казалась она теперь на прекрасном коне, который горячился, сгибая крутую шею и как будто против воли повиновался сильной руке, им правившей“ (Жукова, „Самопожертвование“, стр. 149), а художник, в „Риме“ Гоголя, глядя на Аннунциату, думал: „то-то была бы чудная модель для Дианы, гордой Юноны, соблазнительной грации...“ (т. II, стр. 130—131).

Из художников писатели 30-х годов упоминают чаще всего итальянских мастеров — Рафаэля, Корреджио, Мурильо, Дольчи, которые обычно названы в описаниях, когда писатели рисуют бесплотных красавиц, в платьях, обволакивающих их как туман, как облачко, как пена, с святым, ангельским вдохновенным выражением лица.

Когда личико героини отличается изяществом и пленительностью, то появляется сравнение с очаровательными головками Греза; когда же черты и формы женщины классически прекрасны, а рост и сложение ее отличаются исключительной грацией, она уподобляется произведениям Кановы, Торвальдсена, Тенерани, Праксителя.

При изображении женской внешности—стремление к живописности является наиболее характерной чертой стиля. Другое существенное свойство женского портрета эпохи 30-х годов—его напряженный патетизм, проявляющийся в беспредельном выражении энтузиазма по поводу красоты, в восторженных восклицаниях, которыми авторы пересыпают свои описания, в нанизывании эпитетов, в чрезвычайном гиперболизме, которыми они стараются подчеркнуть, что описываемая красавица, небывалая, изумительная, превосходит всех красавиц.

Эмоции свои при описании героини писатель передает восклицаниями: „Как прелестно, как выразительно было лицо ее, обращенное к небу..!“ (Марлинский, „Красное покрывало“, т. I, ч, II, стр. 114). „Что за женщина, роскошь и очарование!“ (Кукольник, т. III, стр. 258). „Чудо! вот картина! прелесть! вот бы срисовать!“ (Вельтман, „Приключ., почерпнут. из моря житейск.“, ч. I, стр. 73). Ряд восклицаний, составляющий весь портрет, встречается особенно часто у Гоголя: „Как мила ее грациозная походка! Как музыкален шум ее шагов и простенькое платье! Как хороша рука ее, стянутая волосяным браслетом!“.

Восклицания полны гиперболизма, они всегда экстатические. Так, Марлинский свое восхищение красавицей выражает словами: „Вы бы не спали три дня и бродили три ночи, еслиб я мог вам нарисовать ее!“ (Марлинский, т. I, ч. III, стр. 100—1). Глаза другой героини мечут взоры, „но какие взоры! От них вспыхнул бы и лед!“ (Марлинский, т. 2, ч. IV, 82). Тимофеев заявляет, что у его героини: „Талия! не талия, а чудо — воздушная, легкая, стройная, пышная, эластичная, загляденье!“ („Опыты“, ч. III, стр. 423). Красота героини доводит Кукольника до экстаза, заставляющего его воскликнуть: „просто кричи караул от такой красоты!“ („Три периода“, т. III, стр. 289). Иногда этот восторг перед красавицей выражает не автор, а герой, напр., в повести „Невский Проспект“ Гоголя Писка-

рев восклицает при виде героини: „Ай, ай, ай, как хороша!“ (т. 5, стр. 266). Наконец, сама красавица, глядя на себя в зеркало, приходит в упоение от своей внешности. В монологе, в котором сама описывает свою красоту, она заканчивает свой портрет возгласами: „Нет, хороша я! Ах, как хороша! Чудо!..“ (Гоголь).

Эпитеты, характеризующие внешность — оценочные. Они всегда патетично гиперболичны — „ослепительная красота„ (Гоголь), „сверхъестественная красота“(Жукова, стр. 83), „сверкающая красота“ (Гоголь, „Вий“), „существо идеальное, классическое“ (Марков, „Евгения“, стр. 62 — 63), „божественное лицо“ (Греч „Черная женщина“, ч. II, стр. 249), „совершеннейшее, неземное существо“ (Жукова, ч. II, стр. 59), „ослепительные очи“ (Гоголь„ Тарас Бульба“) Героиня повести Кукольника „М. С. Березовский“ „невыносимо прелестна“ (т. III, стр. 432). Порою автору в его эстетическом экстазе мало одного эпитета и он создает для его усиления тавтологию. „Дева чудная, чудесная“ (Кукольник, „Три периода“, т. III, стр. 289). Писатели 30-х годов вообще любят прием, который можно назвать гиперболической тавтологией. Так, у Эротиды Вельтмана глаза „чернее всего, что есть черного на свете“, у героини Гаи волосы „чернее всего, что есть черного в мире“ („Утбалла“, стр. 67). Иногда, вместо тавтологии, употребляется лишь наречие в сравнительной степени. Нельзя себе представить ничего „белее и нежнее“ кожи Анны в „Идеальной красавице“ Сенковского, „розовее ее румянца, чернее волос ее, алее губ“ (стр. 5).

На прогрессирующем сравнении строится иногда весь портрет красавицы, напр., Аспазии в повести „Преступление“ Тимофеева: „прекрасно летнее небо в Италии; но еще прекраснее глаза Аспазии; роскошна волна Средиземного моря, когда юго-западный ветер бьет ее о скалы Генуи, но еще роскошнее грудь Аспазии; еще сильнее вздымается она, когда волнуют ее страсти. Величаво подымает Сен-Готард чело свое; но еще более идет величие к лебединой шее Аспазии: на этой шее покоится головка, которой позавидовала бы сама фантазия, и Минерва подружилась с Венерою, чтобы общими силами овладеть этим сокровищем“ (Тимофеев, „Преступление“, Опыты. ч. III, стр. 279).

Патетизм писателей при описании женской внешности ведет как к беспредельному гиперболизму, так и к его контрасту — литотесу. Некоторые элементы фигуры и лица красавицы преуменьшаются и утончаются до последней степени. Так, руки у Наденьки в повести Кукольника так малы, что перчатка ее „в своем роде колибри“ (т. I, стр. 261). У одной из героинь Сенковского „ножки меньше двух поло-

винок ореха“ (Сенковский, стр. 16), у героини Лажечникова — „гомеопатическая ножка“ („Ледяной дом“, стр. 50). У Свельды в „Кощее Бессмертном“ Вельтмана „ноги — малютки“ (ч, I, стр. 25), а в его же рассказе „Эротида“ у героини ножка, которую „нельзя было назвать ногой, потому что и на четырнадцатом году, укладывая ее в башмачек, как в колыбельку, можно было припевать: „Баю-баюшки-баю, баю крошечку мою“. У китаянки, обрисованной Сенковским, весь ротик „величиной менее почти незримого цветка гелиотропа“, зубы ее „казались то зернышками града, то зернышками риса“, „губки ее тонки, как пурпуровый луч вечерний“, а стан „тонее шелковой нитки“ (Сенковский, „Совершеннейшая из всех женщин“, стр. 16). У героини Марлинского стан, „который можно было два раза обвить руками“ (Месть“, стр. 69 — 70.

Наряду с литотесом встречаем в женском портрете ряд гипербол, — так, дуги бровей героини из повести „Совершеннейшая из всех женщин“ Сенковского напоминают „очерк отдаленных холмов, рисующийся в весеннем воздухе“, (т. 5, стр. 16). Грудь Жанны в одной из повестей Марлинского „два полушара“ (т. I, ч. III, стр. 25), „два снежных холма“ (стр. 26). Вельтману в „Страннике“ вздымающаяся грудь красавицы напоминает волны, одетые пеной (стр. 79). Волосы, обвивающие красавицу, создают представление о каскаде („кудри — шелковый каскад“, Бенедиктов, ч. I, стр. 14), о блестящем потоке, о струящейся лаве или даже о водопаде Иматре (Сенковскй, „Турецкая цыганка“ стр. 201), о россыпи златой (Бенедиктов, ч. I, стр. 15). У героини Кукольника в повести „Заклад“ „глазки, губки, или лучше сказать — глаза, губы, как у Семирамиды, потому что Семирамида, по всем вероятиям, была целой головой выше всех женщин и двумя вершками пространнее в объеме“ (стр. 258).

В своем стремлении к гиперболизму писатели делают сравнения как можно более туманными и отдаленными. Так, Вельтман ресницы Эротиды уподобляет „тем, которые Фирдовсий сравнил с копьем героя Хива в битве Пешена“ („Эротида“). Марлинский сравнивает грудь красавицы с волной перекатной, которая „падает, возникает, прыщет вешнею свежестью, и манит каждого, как Гетева рыболова, утонуть в заветном своем ложе“. („Месть“, ч. XII, стр. 69—70). Нередки сравнения о т в л е ч е н н ы е, напр., о взгляде героини автор говорит, что он „долог, как постоянство“ (Гоголь, „Тарас Бульба“), а о цвете лица, что он поэтичен, как „элегия 19 века“ (Кукольник, „Надинька“, стр. 261), об Адели из повести Погодина, что она „казалась самою элегиею“ (Адель, стр. 203), о красоте и живости описываемой красавицы, что она, как воображение пламенного, влюбленного Анакреона“ (Вельт-

ман, „Странник“, стр. 95), о женщине, что она прелестна, как мечта“ (Марлинский, т. 3, ч. IX, стр. 38) и „прекрасна, как мифологическая любовь“ (Ган, стр. 481 — 482), о героине, что она „чище доброго дела“, что она что то живое, как сама жизнь“, „лучше, чем ум“ (Гоголь, „Мертвые души“).

Стиль женского портрета 30-х годов — живописно-патетический. Писатели заботятся о том, чтобы дать читателю представление о красках внешности героини, подчеркивают освещение, выписывают красочный фон. Патетизм портрета в восторженном отношении к красавице автора и героев, выражающиеся в восклицаниях и в гиперболизме.

Живописно-патетический стиль женского портрета не индивидуальный стиль русских писателей 30-х годов. Он чрезвычайно близок манере описания женской внешности в начале XIX в. на Западе, особенно во Франции, где все отмеченные нами стилистические приемы русского женского портрета налицо.

Здесь встречаем мы женщину небесно-бесплотную, — ангела, облеченного в воздушное платье: Эсмеральда („Собор Парижской Богоматери“) как видение поражает Гренгуара, и он не может решить, земное ли она существо или фея, или ангел (стр. 73). [1]) Смесь ангельского и детского на лице Лоренсы в „Жоселене“ Ламартина; при виде ее герою кажется, что она небесное существо, идеальное, неземное, которое вызывает обожание (стр. 85). [2]) Героиня Э. Сю „Тайны Парижа“, меланхолический ангел, напоминающий картину Рафаэля (лоб, самый чистый, самый белый, поднимается над овальным лицом ангельского вида, (т. I, стр. 21) [3]). У Гюго, Деа в „Человеке, который смеется“ — воплощение мечты, среднее между ангелом и женщиной, (стр. 371, т. I). [4]). Наряду с женщиной-ангелом встречаем контраст ей — женщину, полную сладострастия. Одна из героинь „Четырех сестер“ Сулье полна соблазнительной прелести женщин восточного гарема — она настоящая гурия (стр. 232) [5]). Взгляд красавицы в новелле Готье „Царь Кандавл“ (Le Roi Candauee) полон такого огня, что может заставить пойти на преступление и совершить чудо (стр. 377) [6]).

Поза молящейся женщины очень хорошо известна французским писателям 30-х годов. Гюго заставляет героя романа

---

[1]) Hugo, „Notre Dame de Paris“, Paris.
[2]) Lamartine, „Jocelyn“, Hachette Paris, 1912.
[3]) Sue, E. „Les mystères de Paris, Bruxelles, 1884.
[4]) Hugo, „L'homme qui rit“, Nelson, Paris.
[5]) Soulié, „ Les quatre soeurs“, Paris, 1838.
[6]) Gautier, Th. „Nouvelles“, Charpentier, Psris 1912.

„Ган Исландец“ встретить Этель в молитвенном экстазе (стр. 37) [1]).

Французы 30-х годов в женском портрете также стремятся к живописности. Пиппо в новелле Мюссе „Сын Тициана“ создает мысленно портрет женщины (кстати сказать, по манере этот портрет вполне совпадает с вышеприведенным портретом Шаховой), в котором все элементы внешности стремится прежде всего окрасить — каштановые волосы, небесно-голубые глаза, от страсти темнеющие и становящиеся цвета крыла ворона, лоб ее — белый, как снег, щеки розовые, как лучи солнца на вершине Альп, нежные, как персик, рот пунцовый, зубы — жемчуг, шея матово-белая... [2]).

Красочность французского женского портрета идет гораздо дальше русского: иные французские авторы дают для каждого элемента внешности не один цвет, а целую гамму красок. Так Т. Готье сравнивает цвет глаз красавицы с целым рядом драгоценных камней, которые должны дать представление об оттенках их: тут и сапфиры, и бирюза, и янтарь, и бриллианты, и изумруды („Nouvelles“, стр. 376).

Фон для красавицы встречаем мы здесь и контрастный, и красочный: Прекрасная Деа и рядом с нею изуродованный Гуинплен у Гюго в „Человеке, который смеется“; в „Соборе Парижской Богоматери“ для прекрасной Эсмеральды является фоном уродливый Квазимодо. Особенно этот контраст выдержан в сцене, в которой Квазимодо грубыми руками несет гибкое хрупкое тело Эсмеральды. (Кн. 8, стр. 133). Мусидора и Фортунио в новелле Т. Готье контрастируют своими красками: она — идеальной белизны, он - янтарно смуглый. „Это был Джорджоне рядом с Лауренсом, итальянский янтарь рядом с Сицилийским алебастром, с голубыми жилками, и трудно было решить, кто из них очаровательнее“ („Фортунио“, стр. 119). Бледное лицо Теодора в романе Готье „Mademoiselle de Maupin“ выделяет пурпурная занавесь.

Отмеченный в русском женском портрете 30-х годов патетизм и проистекающий отсюда гиперболизм ясно выражен и у французских писателей. Описывая внешность мадемуазель де Куланж в „Стелло“, Виньи нанизывает ряд восклицаний, полных восхищения по поводу ее красоты: „О, боже мой! какие белые и пухленькие были ее ручки!“ „О, небо, как закруглены были ее руки у локтя!“ „Ах, как все это было красиво!“ (стр. 25) [3]). Красавица у Готье в его новелле „Золотая цепь “восхитительнее, чем прекрасная Елена,

---

[1]) Hugo, „Hans d'Islande“, Charpentier, Paris.
[2]) Musset, „Nouvelles“ Charpentier, 1883.
[3]) Vigny, „Stello“, Larousse, Paris.

лучше, чем греческие богини, ноги ее совершеннее ног всех смертных женщин, руки ее красивее прославленных рук Авроры. Прелесть ее может передать лишь резец Клеомена или кисть Апеллеса.

Даже из небольшого количества приведенных примеров уже ясно, что французский женский портрет, будучи живописно-патетическим, в пределах этой манеры дал все стилистические приемы в гораздо более сгущенном виде по сравнению с женским портретом в русской литературе.

Французский женский портрет отличается от русского, кроме красочной гипертрофии, исключительной детализацией, совсем не свойственной русскому портрету. У французов каждая черточка внешности, независимо от того, будет ли это рука, нога, нос, глаза, цвет лица—имеет как бы свой отдельный портрет.

Вот как, например, говорит о ноге героини одной из своих новелл Т. Готье: „Нога Нисии была исключительно совершенна даже для Греции и древней Азии. Большой палец, слегка отодвинутый, как у птицы, другие пальцы немного удлиненные, расположенные очаровательно симметрично, почти хорошей формы и блестящие, как агат, щиколка тонкая и гибкая, пятка слегка розовая"—„верхняя часть ноги при свете лампы имела блики полированного мрамора" („Кандавл", 398).

Детализация портрета дошла до высшего предела у Бальзака, соединившего в своем женском портрете старую живописную манеру с формой психологизированного портрета.

Русский портрет имеет точки соприкосновения не только с французскими, но и с Байроническими портретами (антитеза двух женщин—светлой и темной, ангела и демона) и с немецким, который в общих очертаниях вполне совпадает с русским, но есть и существенные детали различия. Здесь опять выступает умеренность русского портрета. В русской литературе сглаживаются все те оттенки, которые имеются в портрете женщины-небожительницы. Русская почти не знает изображения женщины в виде святой, не пользуется и солнечной цветовой символикой, в результате чего в немецкой литературе создается фантастический портрет. В „Элексирах сатаны" Гофмана Аврелия—с чертами св. Розалии. Вообще, как замечено исследователями, женщина в образе св. Цецилии появляется у романтиков не раз [1]). У Гофмана, у Новалиса часто встречаем мы фантастический портрет, построенный на мотиве превращения цветка в женщину (голубой цветок, превращающийся в женщину в „Ген-

1) Жирмунский, В. М., „Религиозное отречение в истории нем. романтизма", 1919, стр. 74.

рихе фон Офтердингене"), змейки — в женщину (в „Золотом Горшке" Гофмана) и др.

Итак, живописно-патетический женский портрет, царящий в русской литературе 30 годов XIX в., свойствен вообще европейскому романтизму. Но есть и отличительные свои черты у русского романтического женского портрета—его сравнительная умеренность в красках и патетике, отсутствие детализации, характерной для французской литературы и обычное игнорирование фантастики и символики немецкого романтического портрета.

М. О. ГАБЕЛЬ

„ТРИ ВСТРЕЧИ“ ТУРГЕНЕВА и РУССКАЯ ПОВЕСТЬ 30 — 40 ГОДОВ XIX ВЕКА

Прежде чем устанавливать законы поэтического творчества писателя, прежде чем строить систему его поэтики, нужна работа над элементами его стиля и над отдельными его произведениями. Эти подготовительные исследования должны итти в двух направлениях: с одной стороны изучаемое произведение рассматривается в связи с другими произведениями данного писателя, а стилистический прием прослеживается на протяжении всей литературной деятельности; таким путем выясняются наиболее характерные для писателя, индивидуальные черты его поэтического мастерства; с другой — произведение или элемент стиля ставится в общую цепь литературных явлений эпохи, чтобы установить ту литературную традицию, к которой в данном случае примыкает писатель, чтобы найти место данному произведению (приему) в литературной эволюции и установить то новое, свое, что вносится художником слова в общий ход литературной истории; второй путь рассматривает творчество писателя, не изолируя его, а наоборот, устанавливая его принадлежность к той или иной писательской группе.

Предлагаемая вниманию читателей работа пытается сделать именно такого рода исследование над одной из повестей Тургенева. Поставленные в ряду его других повестей и введенные в цепь современных литературных явлений „Три встречи“ позволяют наметить в творчестве Тургенева пятидесятых годов определенный перелом. Данный рассказ указывает на новые формальные искания Тургенева-художника, которые, если говорить обще, могут быть охарактеризованы, как поворот от поэтики натуральной школы 40 годов к поэтике романтизма 30 годов.

„Три встречи“ мало привлекали внимание исследователей Тургенева; Истомин в своей книге о нем [1]) даже, кажется, не

[1]) „Старая манера“ Тургенева, Спб., 1913 г.

обмолвился ни одним словом об этой повести, хотя „Три встречи“ написаны в тот период, каким он интересуется в своей работе, и должны были бы войти в поле его наблюдений. По мнению Истомина в 1852 году (т.-е. в год появления в печати „Трех встреч“ [1]) в творчестве Тургенева заканчивался период гоголевского стиля и начинался период примирения гоголевской и пушкинской манер. Место, занятое в этом синтезе повестью „Три встречи“, остается невыясненным.

Интересные наблюдения и замечания по поводу отдельных приемов „Трех встреч“ можно найти в таких работах, как статьи Фишера [2]), Петровского [3]), Шувалова [4]), Рыбниковой [5]), Жирмунский [6]) в „Задачах поэтики“ дает очень детальный стилистическеский анализ описания ночного сада и приходит к определенным выводам о романтическом стиле этого пейзажа. Кажется, перечисленными работами исчерпываются все, где попутно упоминается о „Трех встречах“.

Если на „Трех встречах“ пока еще не сосредоточился исследовательский интерес, то этого нельзя сказать о критике, которая не раз, с момента появления данной вещи высказывала свои суждения о ней.

Критика конца XIX века постоянно отмечает достоинства „Трех встреч“; особенно посчастливилось в отношении хвалебных отзывов описанию сада в Михайловском, и эти отзывы, утверждающие художественное совершенство повести, раздаются и в наши дни [7]).

Современная же „Трем встречам“ критика отозвалась о них и сдержанно и неодобрительно. Критические заметки по поводу рассказа для нас очень показательны. Критика как то растерялась: она почувствовала в „Трех встречах“ новую форму личного повествования, но сейчас же поспешила воспринять

---

1) „Современник“, 1852 г., 2.

2) „Повесть и роман у Тургенева“—„Творчество Тургенева“—сборник статей под ред. Н. Н. Розанова и Ю. И. Соколова, Задруга, М., 1920 г.

3) „Таинственное у Тургенева“. Ib.

4) „Природа в творчестве Тургенева“. Ib.

5) „Один из приемов композиции у Тургенева“—„По вопросам композиции“. М., 1924 г. или „Творческий путь Тургенева“, сборн. статей под редакц. Н. Л. Бродского, кн-во „Сеятель“, Петерб., 1923 г.

6) „Задачи и методы изучения искусств“. „Academia“. Петерб. 1924 г., а также „Байрон и Пушкин“. „Academia“. Ленинград, 1924 г.

7) Буренин. „Литературная деятельность Тургенева“. Спб. Издание 1884 г.; Андреевский. „Литературные очерки“ Спб., 1913 г., изд. 5-е. Арсеньев. „Природа в произведениях Тургенева“ (Зелинский, Собр. критич. материалов для изучения произведений И. С. Тургенева, т. 1). М. Рыбникова—Op. cit. Гревс. „Тургенев и Италия“, изд. Брокгауз-Ефрона, 1925 г.

ее, как авторский недосмотр, как недостаток; критику не удовлетворяла незавершенность рассказа, его фантастичность; она усмотрела в нем доведенную до крайности лирическую форму повествования. Она хотела видеть в Тургеневе писателя-общественника, объективного наблюдателя жизненных явлений и в лице Анненкова давала ему в связи с „Тремя встречами“ соответствующие наставления:

„я решительно жду от вас романа с полной властью над всеми лицами и над событиями и без наслаждения самим собою (т.-е. своим авторством), без внезапного появления оригиналов, которых вы уж чересчур любите, — потому что и оригиналы родятся и живут без особенных знаков на земле и, наконец, чтоб мизерии, противоречия и нелепости жизненные не выставляли себя на показ и не кокетничали своим безобразием, как это у вас иногда выходит, а ложились удивительно обыкновенно, не подозревая, чтобы можно было на них смотреть“ [1]).

Что же представляет собой „форма личного повествования“, которой пользуется Тургенев в „Трех встречах“, и которая была осуждена современной рассказу критикой? Настолько она вообще характерна для Тургенева, и где ее истоки в русской литературе? Какие предшественники были у Тургенева в этом жанре, и что придал своего этой форме Тургенев?

Чтобы ответить на эти вопросы, займемся прежде всего анализом композиции рассказа, на которой обычно и держится литературный жанр.

Сюжет Мотивы—действия, входящие в рассказ, немногочисленны и группируются вокруг двух событий: 1) любви прекрасной незнакомки и незнакомца и 2) раскрытия той тайны, которая окружает эту любовь.

Любовное действие явно не развернуто Тургеневым, хотя закончено оно вполне. Оно сжато до трех последовательно расположенных моментов в развитии страсти героини. Первая встреча в Сорренто дает начало страсти, — момент, отмеченный мотивами призывного пения героини и страстного ее ожидания. Второй момент — расцвет любви — дается при второй встрече в Михайловском, при чем он включает в себя лишь один мотив—мотив полноты счастья. Третья встреча на маскараде—раскрывает конец любовной истории, характеризуя его мотивом безнадежного горя незнакомки и мотивом измены незнакомца, вводящим новое, чисто эпизодическое лицо, объясняющее измену, — женщину в домино с голубенькими глазками.

---

[1]) См. Зелинский, т. III, 475; там же отзывы Дружинина, И. С. Аксакова, Ап. Григорьева.

Вся история любви незнакомки, сжатая до трех моментов, фиксирующих каждый в отдельности лишь определенный этап в развитии страсти, имеет особую форму развертывания сюжета. О любви незнакомки читатель узнает лишь то, что во время своих встреч видит, слышит и наблюдает рассказчик. Вот почему развитие действия дается в форме следующих друг за другом портретов героини и героя; переход от одного портрета к другому в последовательном ряду их образует сюжетное действие. В рассказе о первой встрече описывается лишь внешность героини, охваченной страстным волнением; незнакомец очерчен вскользь („мужчина такого же почти роста, как я“, стр. 244) [1]); при второй встрече помещены портреты обоих действующих лиц; она — с выражением „страстного, до безмолвия страстного блаженства“, а незнакомец „глядел на нее смело и весело и, сколько я мог заметить, не без тайной гордости любовался ею. Он любовался ею, злодей, и был очень собою доволен и не довольно тронут, не довольно умилен, именно умилен“ (стр. 253). Переход от первого портрета героини ко второму обнаруживает нарастание и усиление в ней чувства любви, а портрет незнакомца, в котором подчеркнуты недостаточная умиленность возлюбленною и самодовольство, помещенный рядом с портретом героини, уже заключает намек на развязку любовного действия, которая тоже дана в портретной форме. Наблюдая за героиней на маскараде, рассказчик отмечает ее позу, в которой „было что то до того безнадежно-горестное“ (стр. 265), „протянув голову и уронив обе руки на колени, сидела она равнодушно и небрежно“ (стр. 269).

А за портретом незнакомки следует портрет незнакомца, и это следование устанавливает определенные между ними отношения. „Я узнал его тотчас: он почти не изменился. Также красиво вился его русый ус, такой же спокойной и самоуверенной веселостью светились его карие глаза... Поровнявшись с нами..., он прищурился, и чуть заметная, но нестерпимо дерзкая усмешка шевельнула его губы“ (стр. 269—70).

Такая свернутая сюжетная форма не была чем то новым в „Трех встречах“. Мы находим ее еще в „Записках охотника“. Так, сюжет „Свидания“ имеет еще более эмбриональный характер: в раскрытии сюжетного действия выдвинут один момент — развязка, при чем портрет и диалог — средство его оформления; читатель, исходя из развязки, может восстановить все предшествующее действие—всю несложную любовную историю Акулины и Виктора. В рассказе „Мой сосед Радилов“ подобная же свернутая сюжетная форма. Намеки на

[1]) Цитаты из „Трех встреч“ приводятся по изд. Маркса.

отношения Радилова и Ольги даны в портретах отчасти Радилова, а главным образом Ольги. „Она глядела спокойно и равнодушно, как человек, который отдыхает от большого счастья или большой тревоги“ (стр. 56). Значительным показалось рассказчику выражение ее лица, когда Радилов заговорил о своей покойной жене. „Век мне не забыть выражения ее лица“ (стр. 57), замечает он, и выражение это становится ему понятным лишь после того, как он узнает, что Радилов уехал со своей золовкой...

Форма портрета Если портретная форма развертывания сюжета объясняется тем, что между читателем и героями рассказа стоит рассказчик, сообщающий лишь то, что находится в поле его наблюдений, то и самая манера портрета, которой пользуется Тургенев, строя сюжетное действие, обусловлена рассказом от первого лица.

Портреты „Трех встреч“ — эмоционально-психологические. Психологизм их в том, что отмечаются не физические черты внешности, их очень немного, а выражение лица, по которому рассказчик, а вместе с ним и читатель, судит о развитии страсти. Стыдливая нега в склонении стана незнакомки, ласка—в ее голосе, в торопливом звонком шопоте во время встречи в Сорренто; страстное блаженство, под бременем которого склонилась она при второй встрече, и „что то до того безнадежно-горестное“ в позе на маскараде — вот те детали, которые отмечаются рассказчиком во внешности героини. Самодовольство, недостаточная умиленность незнакомца, когда его видит рассказчик вместе с героиней; самоуверенность и дерзкая усмешка, когда он на маскараде узнает ее под домино,—вот что привлекает внимание рассказчика в портрете героя.

Женский портрет „Трех встреч“ заключает много характерных для Тургенева черточек, которые он обычно вводит в образ женщины, охваченной страстью. Героиню „Трех встреч“ он дважды показывает в окне, подобно Варе („Андрей Колосов“), Зинаиде („Первая любовь“), Джемме („Вешние воды“). Он изображает ее и незнакомца, едущими верхом „тихо, молча, держа друг друга за руки“ (стр. 252); впоследствии он повторит этот образ в „Первой любви“. И метафоры, которыми пользуется Тургенев, рисуя женщину в расцвете страсти, не раз повторялись в его произведениях. Лицо героини дышет „отдыхом любви“ (стр. 245), „торжеством красоты, успокоенной счастьем“ (стр. 295), „избыток счастья утомлял и как бы надломлял ее слегка“ (стр. 253).

Та-же фразеология у Тургенева, когда говорит он о Варе („Андрей Колосов“): „все лицо ее дышало восторженной преданностью, усталостью от избытка блаженства“ (стр. 17);

об Ольге („Мой сосед Радилов“): у нее выражение лица, будто она „отдыхает от большого счастья или большой тревоги“.

Но рассказчик далеко не только наблюдатель; он восторженно преклоняется перед красотой героини; он завидует счастью незнакомца, и портреты действующих лиц эмоциональны. Лиризм их—в восклицаниях и в эмоциональных повторениях.

„Боже мой, как великолепно блеснули в его (месяца) сияньи ее большие темные глаза, какой тяжелой волной упали ее полураспущенные черные волосы на приподнятое круглое плечо! Сколько было стыдливой неги в мягком склонении ее стана, сколько ласки в ее голосе... (стр. 243)...“ Как она была хороша! Как очаровательно несся...“ (стр. 252).

Лиризм не только в этих восклицаниях, он—во всем слоге, эмоционально окрашенном и выражающем настроение рассказчика; таковы эпитеты—„очаровательно несся ее образ“, „великолепно блеснули“, „она была хороша“, или эпитет „злодей“ в применении к незнакомцу—„он любовался ею, злодей“...

Тема страсти

Любовный сюжет рассказа, как мы видели, дан в свернутой форме — сжат до нескольких эмоционально-психологических портретов действующих лиц. Самая же тема страсти, входящая как главный мотив в сюжетное действие, слагается из трех изобразительных моментов: ночь, пение и страсть—вот та триада, которая кладется Тургеневым в основу развития темы страсти [1]). С описания южной итальянской ночи и страстного призывного пения начинается повествование о любви незнакомки. Ночной сад, пение предшествуют снова изображению ее в разгаре любви во время второй встречи. Эта цепь из трех мотивов: ночь, пение и страсть, после „Трех встреч“, где она явилась впервые, войдет в „Постоялый двор“ (стр. 314), как завязка, в „Переписку“ (стр. 120—121), в „Фауста“ (стр. 213), в „Призраки“, как момент статический, характеризующий переживания героев; ляжет в основу развязки „Вечера в Сорренто“ (стр. 275) и дойдет до одного из последних произведений — „Песнь торжествующей любви“, где явится одним из главных двигателей действия.

Пейзаж

Ночные пейзажи „Трех встреч“ не просто декоративно-символизирующий фон; они существенно-необходимый элемент в композиции страсти. Ночь в Сорренто—„великолепная ночь...“ вся светлая, роскошная и прекрасная, как счастливая женщина в цвете лет“ (стр. 242).

---

[1]) Теме страсти у Тургенева посвящена статья М. Самарина („Творческий путь Тургенева“ сборн. под редакц. Н. Л. Бродского) но в ней ничего не говорится о „Трех встречах“, и она не подходит к теме страсти со стороны ее композиционной функции.

Это сравнение ночи с прекрасной женщиной естественно устанавливает связь между Соррентской ночью и незнакомкой. Ночь в Михайловском — успокоенная, как спокойна в своем страстном блаженстве героиня, но тоже страстная: „какая то жажда чувствовалась в нем (в воздухе), какое то мление... Все дремало, все нежилось вокруг“, (стр. 241).

Оба ночных пейзажа, занимающие в композиции темы страсти одно и то же место, расположены по приему положительного параллелизма и различны по манере описания. Соррентская ночь построена на контрастах красок: два основных красочных тона имеет она—черный и золотой. С одной стороны в этом итальянском пейзаже черные тени, темносинее небо; с другой—невероятно яркий свет луны, до желтизны освещенная земля, золотые шары плодов, ярко рдеющие белые цветы. Яркости контрастирующих красок соответствует подчеркиваемая автором сила тоже контрастирующих своими настроениями ароматов. „Воздух весь был напоен благовонием томительно-сильным, острым и почти тяжелым, хотя и невыразимо сладким“.

Эта картина итальянской ночи сладострастной, яркой и благовонной, ведет нас к традициям, установившимся при изображении Италии в русской литературе 20—30-х годов XIX века. Правда, Тургенев в своем итальянском пейзаже несколько съузил образ Италии по сравнению с поэтами предшествующей эпохи. Для них Италия прежде всего „отчизна вдохновения“ (Веневитинов, „Италия“ [1]).

> Италия, страна воспоминаний,
> Страна гармонии, поэзии, любви,
> Отчизна гения, возвышенных деяний,
> Царица падшая былых владык земли...
> О древний край чудес, издавна мной любимый...
>
> (Ростопчина, „Италия“, 1831 год [2]).

Из этой программы, по которой русские поэты воспевали Италию, Тургенев взял один лишь момент — любовь; его итальянская ночь—сладострастная; она—„вся светлая, роскошная и прекрасная, как счастливая женщина в цвете лет“ (стр. 242).

Говоря об Италии, Тургенев пользуется даже теми словесными оборотами и фразеологией, которые были общеупотребительны в Пушкинскую эпоху. Для Боратынского „Авзонийский небосклон, одушевленный, сладострастный“ [3]), для

[1]) Веневетинов, Полное собрание сочинений, изд. под ред. А. П. Пятковского, Спб., 1862 г., стр. 97.
[2]) Ростопчина, Стих., том I, изд. II СПБ., 1857 г., стр. 51.
[3]) „Кн. З. А. Волконской“. Полн. собр. соч. том I, стр. 106, изд. раз ряда изящной словесности И. А. Н, СПБ., 1914 г.

Туманского, „Италия—страна роскошная“. В ней „хороводы облаков“.

Как в праздник радостные девы
Всё в злате, лентах и цветах
Играют и блестят на синих небесах [1]).

Тургенев усвоил и приемы живописания поэтов 20-х и 30-х годов; у них такие же яркие краски, как у него,— золото, серебро, пурпур, лазурь, яхонты; никаких полутонов, ничего бледного; иногда игра контрастами. Вяземский пишет об Италии, стране,

Где воздух напоен любовью сладострастной,
Где мирт колеблется и блеск златых плодов
В густой тени дерев с лучами дня играет [2]).

Описывая итальянский день, русские поэты говорят лишь о „солнце, вечно лучезарном“ [3]), „об яхонтах сверкающих небес“ [4]), или о „лазури и пурпурах полуденных небес [5]), о „рдеющих золотом плодах“ [6]). Итальянские пейзажи 20-х и 30-х годов полны обонятельными образами, — и тут Тургенев остался верен традициям.

Под тенью мирт, олив душистых
Я воздух ароматный пью,

говорит о себе Ростопчина [7]).

„В Италии лавр и мирт благоуханный“ [8]). „Садов благовонные своды“ [9]), „Ветры теплые благоуханно веют“ [10]).

Лишь одна деталь разнит Тургеневское описание итальянской ночи от типичных итальянских пейзажей 20—30-х годов: это отношение к ней рассказчика, безразличного „ко всем этим чудесам“ великолепной ночи и спешившего добраться до гостиницы. Равнодушие рассказчика — черта, с которой не встретиться в предшествующую эпоху, когда для поэта путешествие в Италию было „богомольством“ [11]).

[1]) „Элегия“, 1833 года. Стихотворения и письма, СПБ, изд. А. С. Суворина, 1912 г., стр. 200.
[2]) „К итальянцу, возвращающемуся в отечество“, 1821 г. Полн. собр. соч., изд. гр. С. Д. Шереметьева, СПБ, 1878—86 г., III-й том, стр. 225.
[3]) Вяземский, „Флоренция“, т. 4-й, стр. 192.
[4]) Веневетинов, „Италия“. Там же.
[5]) Языков, „К. К. Павловой“, 1840 г Стихотворения, СПБ, 1858 г., 2-й том, стр. 185.
[6]) Вяземский, „Флоренция“. Там-же.
[7]) Ростопчина, „Фантазия“, 1832 г., Ib., стр. 89.
[8]) Вяземский, „Флоренция“.
[9]) Туманский, „Неаполь“, Ib. стр. 205.
[10]) Он же—„Элегия“, стр. 200.
[11]) Ростопчина, „Италия“. Ib., стр. 51.

Так, я узрю тебя, Италия святая.
Я налюбуюся на прелести твои,
И сердцем возгоржусь, тебя благословляя,
Что зрела край искусств, поэзии, любви. . [1])

Другой ночной пейзаж, входящий в развертывание темы страсти, построен на приеме однотонности.

Эмоциональный тон его—настроение успокоенности, и вот почему Тургенев подчеркивает отсутствие динамики—„Неподвижно лежал передо мною небольшой сад“; „Липы смутно зеленели, облитые неподвижным, бледноярким светом“. „Воздух даже не колыхался: он только дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки“.

Успокоенность сада не только в отсутствии движения, но и в отсутствии звуков; пейзаж, правда, имеет звуковые образы, но они нужны, как усиливающие тишину... „Все эти слабые звуки, эти шелесты только усугубляли тишину“ [2]).

Прием однотонности выдержан и по отношению к красочной стороне пейзажа; он написан в нарочито неопределенных красках,—таким характером отличаются передающие зрительные ощущения эпитеты: „серебристые лучи луны“, „белеющая трава“, „слабая пестрая тень“, „липы смутно зеленели, облитые неподвижным, бледно-ярким светом“, „голубое мягкое мерцание звезд“, „неясный, но светлый туман“. „Большая круглая капля ночной росы блестела темным блеском на дне раскрытого цветка“. „Два окна, тускло красневшие в мягкой полутени“ (стр. 242).

Характерны те изменения, которые произведены были в тексте „Трех встреч“, именно в этом описании ночного, сада.

В письме к Виардо от 1849 г. Тургенев дал программу тех звуков, которые он ввел впоследствии в ночной пейзаж „Трех встреч“.

„Прежде чем лечь спать, пишет он, я каждый вечер делаю маленькую прогулку по двору. Вчера я остановился и начал прислушиваться. Вот различные звуки, услышанные мною: Шум крови в ушах и дыхания. Шорох — неумолкаемый лепет листьев. Треск кузнечиков, их было четыре в деревьях на дворе. Рыбы производили на поверхности воды легкий шум, походивший на звуки поцелуя. От времени до времени падала капля с легким серебристым звуком. Ломалась какая-то ветка; кто сломал ее? Вот глухой звук... Что это? шаги по дороге? или шопот человеческого голоса? И вдруг тончайшее сопрано комара, которое раздается над вашим ухом“ (стр. 75).

Кажется, ни один из этих звуковых образов не забыт в „Трех встречах“, где упомянут и „странный, сдержанный

[1]) Ib.
[2]) И. С. Тургенев, „Неиздан. письма к г-же Виардо и его французск. друзьям“, 1904 г. стр. 75.

шорох“ листвы, и „внезапное гудение мимолетного жука“, и „легкое чмоканье мелкой рыбы в сажалке“, и „сонливый свист встрепенувшейся птички“, и „далекий крик в поле — до того далекий, что ухо не могло различить, человек ли то прокричал, или зверь, или птица“, и „короткий, быстрый топот по дороге“.

Повидимому, исправляя текст, Тургенев стремился усилить указанную неопределенность, тусклость красочного тона. Так, в тексте „Современника“ — сад, „как бы успокоенный серебряными лучами луны“, в тексте изд. Маркса — читаем: „серебристыми лучами“; в тексте „Современника“ — „Я стоял перед этим неподвижным садом, обагренным и лунным светом и росой“; в тексте изд. Маркса вместо „обагренным“ стоит „облитым“. Эти замены указывают на желание использовать в целях живописания слова, менее определенно передающие зрительные ощущения.

Этот ночной пейзаж отличается от Соррентского не только приемом однотонности: он лиричен. В Сорренто рассказчик остался равнодушным к красоте итальянской ночи; здесь, в Михайловском, настроение ночи и настроение рассказчика неразрывно между собой связаны приемом параллелизма. Ночь полна ожидания. „Все дремало, все нежилось вокруг; все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая. Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь?“

Тоже в состоянии какого-то ожидания глядит на освещенные окна рассказчик. „Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожидание, не то на воспоминание счастья, я не смел шевельнуться, я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом“...

Настроенность сада и рассказчика не только в том, что он и ночь чего то ждут, — рассказчик неподвижен, как неподвижен сад.

Что то чудесное скрыто для него в этой ночи, — ему кажется таинственным мерцанье звезд, странным шорох листвы; он сам не знает, почему неотступно глядит на освещенные окна. И вот, в ответ на ожидание и рассказчика, и природы „вдруг раздался в доме аккорд“, заставивший рассказчика вздрогнуть. Все, что дальше увидит и услышит он, покажется ему чем то необычайным, чудесным и таинственным.

Нам представляется возможным объяснить теперь разницу в приемах двух описаний ночи. Ночь в Сорренто входит лишь в развитие темы страсти; ночь в Михайловском, кроме темы страсти, служит еще и другой теме—теме тайны, окружающей страсть. Она подготавливает ее, настраивая рассказчика соответствущим образом.

Особенно ярко выступает композиционная роль этих ночных пейзажей при сравнении с тем обрамлением, которое имеет печальный конец любви незнакомки. Маскарад, бальная музыка—контрастный фон к переживаниям героини, и только. На маскарад она приехала похоронить свое сердце, и рассказчик сам отмечает, что „веселая бальная музыка тяжело и печально волновала его" (стр. 296).

Встреча, как прием

Ночная встреча в Сорренто возбудила в рассказчике лишь любопытство, заставившее его „с каким-то глупым недоумением" некоторое время понаблюдать за павильоном, при появлении мужчины „с неудовольствием" отправиться домой, а на другой день часа два проходить по улице около дома незнакомки и затем уехать из Сорренто. Совсем иное у него отношение к встрече с незнакомкой в Михайловском, в деталях повторяющей Соррентскую встречу. Полное совпадение до мельчайших подробностей (ночь, голос, раздавшийся из освещенной комнаты, одиночество рассказчика, появление в окне незнакомки, белое платье) обоих встреч, служит весьма важным моментом в подготовке таинственного.

В первый момент рассказчиком овладевает лишь изумление [1]), но оно вскоре сменяется волнением — „сердце во мне сильно билось" (стр. 244). После того, как незнакомка скрылась в доме, рассказчик не скоро приходит в себя [2]). При встрече с незнакомцем, происшедшей вслед за встречей с незнакомкой и тоже „вдруг", неожиданно, „сердце во мне как-то странно шевельнулось" (стр. 245), сообщает рассказчик. Встреча на следующий день, тоже неожиданная, уже пугает рассказчика [3]); — он, „как пригвожденный остался на месте" (стр. 252).

Прием нанизывания встреч позволил Тургеневу усиливать с каждой встречей то впечатление, какое они производят на рассказчика; сначала он изумлен, затем взволнован и, наконец, испуган, а этом прием градации должен превратить происшествие в нечто не совсем обычное. „Но какое странное происшествие!" (стр. 247), восклицает рассказчик.

Случай

Неожиданные встречи, эти „вдруг", их сопровождающие, вызывают у рассказчика мысль об игре таинственного случая.

1) „Пусть же теперь вообразят читатели то изумление, которое внезапно овладело мной, когда я в степи, в одной из самых глухих сторон России, услыхал тот же самый голос, ту же песню" (стр. 244).

2) „Как только я пришел в себя, а это, признаюсь, случилось не скоро" (стр. 245).

3) „Опомнившись от первого испуга... именно испуга: другого названия я не могу дать чувству, внезапно меня охватившему" (стр. 252).

Случай, сводящий его и любящих, „странный, непонятный"; он их „так странно и так упорно сближал", что принуждал рассказчика к раскрытию той тайны, которая в его глазах окружает любовь незнакомки [1]).

Случай, неожиданно сблизивший незнакомку и рассказчика на маскараде, заставляет его подойти к героине; странным случаем, таинственно действующим, объясняет он свой интерес к ней и вмешательство в ее дела [2]). Значение случая признается и героиней; сознавая ту силу, с которой он действовал, сталкивая их, она рассказывает ему свою историю [3]).

Таинственное

Мотив странного случая вводит нас в область иррационального „Трех встреч".

Таинственное в этой повести не носит нисколько фантастического характера. Что таинственного в самой обычной любви незнакомки, которую разлюбил красивый мужчина с дерзкой улыбкой? Но о любви ее читатель узнает через рассказчика, для которого в этой страсти скрыто нечто чудесное, что и стремится он себе уяснить.

Тема таинственного дается не сразу, а в постепенной подготовке. В начале повести, как мы видели, таинственное слагается из трех мотивов: 1) таинственное в природе, создающее соответствующую настроенность рассказчика, 2) странный случай, непонятным образом повторяющий одну и ту-же встречу; 3) реакция рассказчика на игру случая (волнение, испуг).

За этими мотивами, подготавливающими таинственное, идут мотивы, создающие и усиливающие его: 4) мистифицирующие ответы, которые получает рассказчик во время своих разведок от старосты в Глинном, от Лукьяныча и мужиков. Рассказчик видит прекрасную молодую женщину, а окружающие убеждают его, что в Михайловском женщина лет под сорок, „неказиста больно мозглявата маленько" (стр. 250), и обстоятельство это „сильно смутило" его. Красавица начинает казаться ему загадочным существом, видением. Еще не начиная разведок, только увидя незнакомку в окне, рассказчик спрашивает себя: „Не сон ли это?" (стр. 244), а расспро-

---

[1]) „Но клянусь, не любопытство во мне разгоралось,—говорит рассказчик после встречи в лесу,—мне, право, просто казалось невозможным не добиться, наконец, кто же они, по крайней мере, такие, после того, как случай так странно и так упорно сводил меня с ними" (стр. 254).

[2]) „Я не знаю ни кто вы, ни кто он, а если я мог вас удивить тем, что я сказал вам сейчас у колонны, то припишите это одному случаю, который, как будто на смех, два раза и почти одинаковым образом сталкивал меня с вами, делая меня невольным свидетелем того, что, может быть, вы бы желали сохранить в тайне (стр. 267).

[3]) „Притом случай, действительно, так настойчиво сближал нас... это как будто дает вам некоторое право на мою откровенность" (стр. 267).

сив о ней и получив лишь сбивающие ответы, он мечтает увидеть ее „днем, вблизи, как живую женщину, не как видение“ (стр. 250).

Дневная встреча несколько ослабила таинственность.

„Появление любящей четы днем, при солнечном свете, хотя все таки неожиданное и, повторяю, странное, не то, чтобы успокоило, а как то расхолодило меня. Я уже не находил во всем этом происшествии ничего сверхъестественного, чудесного, ничего похожего на несбыточный сон“ (стр. 254).

Но это лишь временная остановка в наростании таинственного, которое снова при посещении дома начнет сгущаться.

5) Старый дом — главный усилитель таинственного. Он кажется рассказчику нежилым: „Ни почем нельзя было заметить, что из этого дома недавно выехали люди; в нем и пахло чем то мертвенным и душным-нежилым“ (стр. 257).

Лукьяныч при осмотре дома, особенно кладовой, держит себя очень странно, он „глухим голосом“ бросает краткие и неопределенные замечания по поводу кладовой—„это так“— отвечает он на вопрос, куда ведет широкая, белая дверь. Во время настойчивых требований показать кладовую, он „стоял, наклонив на грудь седую голову и как то странно посматривал... исподлобья“.

После осмотра дома эпизод с незнакомкой снова начинает казаться рассказчику загадкой, разрешить которую он не в силах [1]).

6) Самоубийство Лукьяныча — кульминационный момент в наростании таинственного. Эпизод его смерти органически не связан с основной темой страсти, но в композиции рассказа он имеет существенное значение, как момент, окончательно ставящий сильное ударение на таинственном. Странности Лукьяныча при осмотре дома и, особенно, кладовой должны получить мотивировку,—кладовая — место, где покончил с собой Лукьяныч, услышав голос, зовущий его.

Узнав о смерти Лукьяныча, рассказчик восклицает: „Признаюсь, я не мог без тайного суеверного страха смотреть на этот дряхлый дом“ (стр. 262).

Дом и Лукьяныч неразрывно связаны между собой. В данном случае Тургенев пользуется приемом, отмеченным уже при анализе пейзажей. В тему человека вводит он пейзаж, натюрморт, в одном тоне с действующим лицом звучащий. Тема страсти незнакомки включает в себя Соррентский пейзаж с настроением сладострастия и описание ночного сада

---

[1]) „Нет,—сказал я самому себе:—видно, мне не добиться разрешения этой загадки. Бог с ней! Не стану больше думать обо всем этом“. (стр. 258).

в Михайловском, полного страстного ожидания. Это же описание вводит и в тему таинственного, связанную с рассказчиком.

В начале повести ни дом, ни Лукьяныч не таят в себе ничего сверхъестественного. Дом представляется рассказчику в „разгар вечерней зари“ — „слепым стариком, вышедшим погреться на солнце“, но уже и здесь он неразрывно связан с Лукьянычем — от описания дома Тургенев непосредственно переходит к нему. Нет ничего таинственного в дряхлом доме, пока нет ничего странного и в Лукьяныче „дряхлом вольноотпущенном“, изображенном пока лишь типически, как „старый дворовый, принадлежащий к поколению не отцов наших, а дедов“. Лукьяныч еще не имеет облика тех „оригиналов“, в любви к которым укорял Тургенева Анненков.

После осмотра дома, когда Лукьяныч „странно посматривал“ на рассказчика, когда он говорил „глухим голосом“, отвечал ему „угрюмо“, когда он „глухо засмеялся“ при вопросе о незнакомке, дом принимает в воображении рассказчика новый облик,— он, подобно Лукьянычу, хранитель тайны незнакомки, следы которой скрыты в доме. Находясь у себя дома, рассказчик не может отделаться от воспоминаний о Михайловском, месте, где разыгрался загадочный случай.

„Лукьяныч, с своими таинственными взглядами и сдержанными речами, с своей холодно-печальной улыбкой, тоже безпрестанно приходил мне на память. Самый дом, когда я вспоминал о нем, — самый тот дом, казалось, хитро и тупо поглядывал на меня сквозь свои полузакрытые ставни и как будто поддразнивал меня, как будто говорил мне: а все же ты ничего не узнаешь!“ (стр. 259).

Возвращаясь после недельного отсутствия в Михайловское, подходя „к таинственной усадьбе“, рассказчик „чувствовал довольно сильное волнение“ (стр. 259). В этом состоянии духа он узнает о самоубийстве Лукьяныча и, естественно, что и смерть эта, и дом вызывают в нем лишь чувство ужаса и суеверного страха. Лишь после отъезда, спустя месяц, и то понемногу, „все эти ужасы, эти таинственные встречи“ вышли у него из головы. Первая глава повести оканчивается, акцентируя таинственное, доводя его до наивысшей точки—таинственность вокруг незнакомки и ее любви дана в сильном сгущении.

Роль допытывающего, разведывающего остается у рассказчика и во второй главе, только разница по сравнению с первой главой в том, что результаты расследований, хотя попрежнему безуспешны, но не столь загадочны. Но с рассказом о третьей встрече на маскараде, таинственное снова входит в рассказ. В женщине в домино рассказчик признает красавицу, дважды поразившую и взволновавшую его воображение, „по какому то тайному голосу, который внезапно заго-

ворил в нем“ (стр. 265). Но даже теперь, когда он разговаривает с ней, когда „прекрасное сновидение“ вдруг стало действительностью, статуя Галатеи — живой женщиной, сходящей с своего пьедестала в глазах замирающего Пигмалиона, он „не верил себе“, „едва мог дышать“, „странное смущение“ овладело им.

Сидя около нее, он „чувствовал холод и тяжесть на сердце“, (стр. 269). Бездна разделяет героиню и рассказчика, потому что тайна ее души, ее страсти так и не раскрылась для него. „От нее веяло холодом, как от статуи... Возвратилась Галатея на свой пьедестал и не сойти с него более“ (стр. 269).

Не случайно сравнение героини с Галатеей, — навсегда осталась для него незнакомка нереальной, мечтой, не воплощенной в действительность, видением, призраком, сновидением. И заканчивается рассказ, снова ставя ударение на таинственном. „Я сказал выше, что эта женщина появилась мне, как сновидение — и как сновидение прошла она мимо и исчезла навсегда“ (стр. 270).

Построение повести в целом

Таинственное в „Трех встречах“ окружает тему страсти. Вся композиция повести держится, как на главном и единственном стержне, на рассказчике. Став игрушкой странного случая, он явился свидетелем любви двух людей. Сознавая силу, с которой действовал случай, сближая его, наблюдателя, с любящими, он увидел в страсти женщины нечто таинственное и чудесное, что навсегда осталось для него неразгаданным.

В расположении двух тем—страсти и тайны—существует некая симметрия. Страсть и тайна в начале первой главы; страсть и тайна в конце второй главы; наростание таинственного после встречи в Михайловском до момента смерти Лукьяныча, этого кульминационного пункта в сгущении тайны; затем ниспадение таинственного и снова его наростание до встречи на маскараде, где тайна является в той же форме, в какой она предстала перед рассказчиком в Михайловском. И при второй, и при третьей встрече незнакомка воспринята им, как видение, как сон.

Роль рассказчика

Система встреч явилась техническим средством, позволившим спаять между собой обе темы—страсти и тайны—эти два действенных начала повести. Первая и вторая встречи неразрывно связаны между собой, объединяются в одно целое. В первой встрече, в Сорренто, перед нами начало свидания двух любящих; встреча в Михайловском изображает конец любовного свидания—прощание. Технически Тургенев обработал обе встречи, как продолжение одного и того же любовного свидания, и эта

форма обработки позволяет рассматривать их, как нечто единое, тем более, что тема тайны входит в повесть лишь после второй встречи. Между второй и третьей встречами — цепь из промежуточных второстепенных встреч. (Встреча с незнакомцем, с обоими любящими; с Бадаевой и Шлыковой в Москве).

Рассказчик—наблюдатель страсти, увидевший в ней тайну. Но композиционная роль его не сводится только к позиции наблюдателя, субъективно воспроизводящего свои наблюдения; он активен, он вступает в борьбу с таинственным, желая его преодолеть. Результат борьбы — отказ от нее, сознание собственного бессилия и возвращение к тому душевному состоянию, какое он испытал после второй встречи. Победа на стороне тайны.

Двойственность стиля

В „Трех встречах“ соответственно роли рассказчика, то склоняющегося к иррациональному объяснению встреч с незнакомкой, то к вполне реалистическому, два стиля, два различных способа словесного выражения. Рассказчик все время находится в борьбе между сном и явью, мечтой и действительностью. Эпизоды, где таинственное владеет им, где он всецело отдается мечте, верит, что перед ним не реальная женщина, а видение, сон, разрабатываются в стиле повышенно-эмоциональном. Особенности этого лирического стиля проявляются ярче всего в синтаксисе. Вопросительные предложения, восклицательные обороты перебивают предложения повествовательного типа. В речевом движении явно намечается ускорение, которое передает усиливающееся эмоциональное возбуждение рассказчика. Ускорение речевого темпа достигается переходом от более сложных предложений (с придаточными) к более упрощенным, причем простые предложения размещаются по принципу параллелизма и заканчиваются восклицанием или вопросом, создающими эмоциональное заострение. Например:

„Пусть же теперь вообразят читатели то изумление, которое внезапно овладело мной, когда я в степи, в одной из самых глухих сторон России услыхал тот же самый голос, ту же песню... К а к и т о г д а, теперь была ночь; к а к и т о г д а, голос раздался вдруг из освещенной, незнакомой комнатки; к а к и т о г д а, я был один. Сердце во мне сильно билось. „Не сон ли это?“—думал я. И вот раздалось снова последнее Vieni... Неужели растворится окно? Неужели в нем покажется женщина?“ (стр. 244).

То же при описании дневной встречи (стр. 252), при описании сада (стр. 241). Характерны также, кроме ускорения речевого темпа, синтаксического параллелизма, повторение целых предложений с усилением, например:

„Это была она, моя соррентская незнакомка... Да, это была она, это были ее незабвенные черты, ее глаза, которым

я не видал подобных" (стр, 244 –245), эмоционально окрашенные „да" и „нет", рассеянные при описании встреч: „... Два года тому назад, в Италии, в Сорренто, слышал я ту же самую песню, тот же самый голос... Да, да... Это они, я узнал их, это те звуки"... (стр. 242), или:

„Уже давно настала ночь, — великолепная ночь, южная, не тихая и грустно задумчивая, как у нас, нет! вся светлая"... (стр. 242) [1]).

Наоборот, когда явь владеет рассказчиком, когда он хочет разгадать незнакомку и собирает о ней сведения у Глинского старосты, Лукьяныча, г-жи Шлыковой, мы имеем стиль с установкой на бытовую и разговорную речь, и Тургенев вводит диалоги.

Знаменательно их место в рассказе; диалогов пять, и каждый из них помещается после эпизода, развертывающего тему тайны. Первый диалог—между рассказчиком и старостой—следует за ночной встречей с незнакомкой в Михайловском; второй—с Лукьянычем стоит после снов рассказчика, третий— с ним же после дневной встречи с незнакомкой; четвертый с дворовым парнем, после осмотра дома. Вторая глава начинается с диалога с г-жей Шлыковой и ее сестрой, вслед за которым идет последняя встреча с незнакомкой. В последнем диалоге дана разговорная речь; в диалогах с старостой и парнем—народная; характерен словарь: „ась", „кажись", „аль", „вишь", „сумнительный", „о ту пору", всяческие вспомогательные словечки — своего рода „tic de langage" — „он того... как бы вам... того... сказать"... (стр. 259), или: „Особенного, этакого, чтобы... ничего" (стр. 260). В диалогах с Лукьянычем—подчеркиваются особенности речи дворового— прибавка частицы „с", глаголы во множественном числе, согласованные с существительным в единственном числе: „Твоя барыня—встала она, что ли?—Они встали.—И дома она?— Нет, их дома нет-с" (стр. 255—256).

Мотив сна

При анализе композиции рассказа возникает вопрос, как следует рассматривать элемент таинственного в нем. Что это? Своеобразный прием, чисто технический, игры писателя с читателем, с целью заинтриговать его тайной без всякой тайны? Или же таинственное рассказа имеет более глубокие корни, вытекая из замысла всей повести? Мне кажется, что в „Трех встречах" есть эпизод, вскрывающий, почему в глазах рассказчика любовь окружена тайной; этот эпизод—два сна рассказчика.

---

[1]) Жирмунский (Op. cit) дает подробный анализ поэтического синтаксиса ночного пейзажа,—вот почему данная работа считает излишним приводить большее количество примеров.

Оба сна следуют один за другим и помещены после второй, на взгляд рассказчика, таинственной встречи. С одной стороны эти сны характеризуют его душевное состояние. Он взволнован странной встречей, и сны ему снятся „странные“ [1]). С другой стороны, они входят в общую композицию рассказа. По отношению к событиям, рассказанным в повести, оба сна являются в одно и то же время резонаторами прошлого и пророчествами о будущем. Первый сон связан исключительно с темой страсти; второй — с темой тайны. Строение снов, таким образом, повторяет строение повести, подтверждает тематическую двухпланность рассказа.

Половина первого сна состоит из нитей, идущих к впечатлениям от первой и, по преимуществу, от второй встречи. Во сне красавица предстала „вся белая, с длинными белыми крыльями“. В окне Соррентского павильона тоже некогда появилась „стройная женщина, вся в белом“ (стр. 243), точно так же, как и в Михайловском: „широкое белое платье облекало и теперь ее члены“ (стр. 245).

Мотив прощания во сне восходит к моменту прощания во второй встрече, причем и во сне, и на яву звуки „Addio“ продолжительно звенят, все наполняя вокруг собою. [2]) Во сне рассказчик простирает к летящей красавице жадные руки; на яву он полон жадного любопытства к ней.

Вторая половина сна предсказывает конец любовной истории. Во сне красавица тает в золотых нитях солнца-паука; в конце повести она хоронит свое умершее сердце. Та же конструкция и во втором сне, связанная с темой таинственного. Во сне перед рассказчиком ряд преград, не позволяющих ему проникнуть туда, куда зовет его незнакомка; и в действительности — препятствия в лице всех тех, кто скрывает от него незнакомку. Во сне Лукьяныч в образе Дон-Кихота, он неподкупный; таким же предстанет он и на следующее утро, когда откажется от предложенной ему серебряной монеты и получит от рассказчика наименование „старого плута, Дон-Кихота Ламанческого“. Появление героини во сне пророчествует о третьей встрече на маскараде. „Так вот он этот шут!“ говорит она во сне. А во время разговора на маскараде сам рассказчик чувствовал, что быстро превращается в какого-то ухмыляющегося дурачка (стр. 266). Эту форму сна-резонатора и сна-пророчества Тургенев ввел позднее в „Первую любовь“ (стр 69), в „Несчастную“ (стр. 269).

---

[1]) „Волнуемый такими беспорядочными, отрывчатыми мыслями, я заснул поздно и видел странные сны“ (стр. 247).

[2]) Иная форма сна в „Андрее Колосове“ — сон отрезвляющий (стр. 31).

Символика сна

Сны в „Трех встречах“ фантастические; в первом — крылатая женщина превращается в облако, тающее в золотых нитях солнца-паука, в образе которого является незнакомец. Во втором сне Лукьяныч имеет облик Дон-Кихота, ищущего свою Дульцинею. Фантастика снов держится на символике; чтобы выяснить ее роль в рассказе, надо вскрыть значение символов — путь для этого — соответствующие аналогии в творчестве Тургенева.

Образ женщины-облака повторяется у Тургенева во сне Аратова („Клара Милич“). И облако-женщина из „Трех встреч“, и облако-женщина из „Клары Милич“, оба белые, оба улетают от героев сна [1]).

Как для рассказчика „Трех встреч“, так и для Аратова, женщина-облако нечто недосягаемое, к чему они стремятся, и что от них уходит.

Облако, как символ непостигаемой рассказчиком, ускользающей от него любви — не нов вообще в литературе. Во II части „Фауста“ Гете, в III действии, телесное Елены исчезает, а одежды ее, оставшиеся в руках Фауста, расплываются в облака, окружают Фауста, поднимают его и уносятся вместе с ним. К. Аксаков на этом же образе строит свою фантастическую повесть „Облако“ [2]). Девушка-облако исчезает от любимого ею героя повести Лотара, как только он узнает ее тайну и только облачком проносилась иногда перед ним. Надо думать, что символика эта восходит к немецким романтикам. У Новалиса в „Генрихе фон Офтердингене“ дано целое рассуждение о символическом значении облаков. „Есть, конечно, нечто очень таинственное в облаках, — сказал Сильвестр, — и они оказывают часто самое чудотворное влияние на нас. Они несутся, и им точно хочется поднять и унести нас со своей холодной тенью. И если очертания их прелести и пестры как вздох, выражающий наше затаенное желание, то ясность облаков, дивный свет, проливающийся из за них на землю, становится как бы предвозвестием неведомого, несказанного очарова-

---

[1]) „Три встречи“

... „Я поднимаю голову — она, моя красавица, мчится по воздуху, вся белая, с длинными белыми крыльями и манит меня к себе.

Я бросаюсь вслед за нею; но она плывет легко и быстро, а я не могу подняться от земли и напрасно простираю жадные руки...

... Я ищу ее глазами... а уже она стала облачком“... стр. 247 — 248.

„Клара Милич“.

Вдруг перед ним поднялось нечто вроде тонкого облака. Он вглядывается, облачко стало женщиной, в белом платье, с светлым поясом вокруг стана. Она спешит от него прочь...

Но он непременно хотел догнать ее и заглянуть ей в глаза.

Только, как он не торопился, — она шла проворней его“.

[2]) Сочинения К. С. Аксакова, т. I, 1915 г. Изд. „Огни“.

ния“ [1]). Ту же символику мы находим у Тика в „Штернбальде, у. Брентано — в стихотворении „Am Berge hoch in Lüften“ [2]), у Гофмана — в „Маленьком Цахесе“ [3]) и у др.

Что образ облака-женщины является символом невозможной для рассказчика любви, указывает и другой образ — образ крылатой женщины; у рассказчика во сне крыльев нет. „Addio!“— говорит она мне, улетая. — „Зачем нет у тебя крыльев?“... На символическое значение образа птицы у Тургенева обратил внимание Гершензон [4]), указавший, что цельность духа в человеке находит свое выражение в образе птицы, и что цельность эту приобретают герои Тургенева, когда рождается в них любовь. Для нас не столь важно психологическое значение символа, сколько та словесная форма, в какую Тургенев облекает любовь. Уже в „Параше“ он дает образ крылатой любви. „Любовь, как птица, расширяет крылья, и на душе так страстно, так светло“ (IX, стр. 131) [5]).

Облако-крылатая женщина тает в золотых нитях солнца. Образ солнца тоже входит в символику страсти. В песне, которая слышится Параше, когда загорается в ней любовь, страсть и солнце связаны между собой.

Так и ты цвела стыдливо,
И в тебе, дитя мое,
Созревало прихотливо
Сердце страстное твое...
И теперь в красе расцвета,
Обаяния полна,
Ты стоишь под солнцем лета
Одинока и пышна (стр 143).

В „Довольно“: заря-счастье (стр. 107); в „Рудине“: любовь-день „То является она вдруг несомненная, радостная,

---

[1]) Стр. 181. Москва, кн-во К. Ф. Некрасова. MCMXIV.

[2]) См. Жирмунский, „Религиозное отречение в истории романтизма“, М. 1919 г., Примечания, стр. 13.

[3]) „Лежа на цветистом ковре, я смотрю на далекую синеву неба и надо мной, над ликующим лесом плывут золотые облака, как дивные грезы из далекого мира блаженных радостей“. (Собр. соч. Г. Гофмана, Спб. 1899 г. т. 8-й, стр. 20).

[4]) „Мечта и мысль И. С. Тургенева“. Т-во Книгоизд. писателей в Москве. М. 1919 г.

[5]) Аналогии в „Дневнике лишнего человека“, герой которого говорит о себе, что, полюбив, он совершенно изменился... „Я даже на ходу подпрыгивал — право, словно крылья вдруг выросли у меня за плечами“. V т. стр 197. В „Асе“, осознав свою любовь, герой тоже чувствует у себя крылья. „Я не понимаю, как дошел я до З. Не ноги меня несли, не лодка меня везла: меня поднимали какие то широкие, сильные крылья. Я прошел мимо куста, где пел соловей, я остановился и долго слушал: мне казалось, он пел мою любовь и мое счастье“ (стр. 338). Ср. с характеристикой Веры из „Фауста“: „и надо всем этим, как бы белые крыьья ангела, тихая женская прелесть“. (стр. 250) и „Довольно“, стр 109; др. примеры см. у Гершензона.

как день". (стр. 357). Изображение Лизы („Дневник лишнего человека") в момент перелома, превращения ее из ребенка в женщину, когда она впервые полюбила, строится на той же символике.

В первом сне „Трех встреч" солнце кажется рассказчику не солнцем, а пауком. Этот образ ведет нас в область иных символов. Если счастливая любовь в своем расцвете, разгаре, связана с образами солнца, лета, зари, то печальный ее конец и, вообще, трагическое в жизни человека, вызывает у Тургенева образ паука, паутины. Уже в „Свидании" намечается эта символика. Развязка несчастной любви Акулины сопровождается осенним пейзажем, одной из деталей которого являются паутины. „На красноватой траве, на былинках, на соломинках, всюду блестели, волновались бесчисленные нити осенних паутин. Я остановился... Мне стало грустно"... (стр 278). Автор „Переписки" называет себя „собственным своим пауком, испортившим себе жизнь" (стр. 157). В беседке, в которой происходит чтение Фауста, толкнувшее Веру к гибельной страсти, ползет „большой пестрый паук" (стр. 241—242). У хищной Колибри, завлекшей Ергунова в ловушку, из которой он едва спасся, — пальцы-паучки („История лейтенанта Ергунова", стр. 155).

Тема любви — тайны в снах

Первый сон из трех встреч всей своей символикой указывает, что в повести выдвинута тема губительной страсти, приводящей к смерти, которая позднее не раз ляжет в основу повестей Тургенева („Затишье", „Фауст", „Несчастная", „Клара Милич").

О конечной судьбе героини „Трех встреч" мы ничего не знаем, нам известно лишь, что на маскараде она хоронит свое умершее сердце; символика же сна определенно намекает на трагический конец. Во всяком случае, страсть и смерть, как одна общая тема, если и не получила того развития, какое она будет иметь позднее, то все же выдвинута в повести, и „Три встречи" — первая ступень в ее разработке, и они могут рассматриваться в отношении тематики, как этюд к будущим повестям.

Второй сон связан с таинственным рассказа и проливает свет на другую тему рассказа, отвечает на вопрос, в чем же заключается то таинственное, которое играет столь важную роль в композиции повести.

Во сне героиня является в образе Психеи; она с лампадой, как полагается ей быть, когда она крадется взглянуть на Амура; над рассказчиком она презрительно смеется: „Это он то хотел узнать, кто я". Для рассказчика осталась тайной душа Психеи, душа женщины в тот момент, когда она сгорает, гибнет, захваченная стихией страсти.

Тайна рассказа — тайна любви. Позднее, в „Несчастной" Тургенев определенно выскажется: „Тайны человеческой жизни велики, а любовь самая недоступная из этих тайн". Дюбовь— тайна, и она несет в жизнь иррациональное. Герой „Довольно", ощутив в себе любовь, увидел вокруг себя что то таинственное. „Я стою и жду, и гляжу на эту калитку и на песок садовой дорожки, я дивлюсь и умиляюсь, все, что я вижу, мне кажется необыкновенным и новым, все обвеяно какой то светлой, ласковой таинственностью" (стр. 110).

Женщина, захваченная страстью, как и героиня „Трех встреч", очень часто кажется героям Тургенева, как и ему самому, — загадкой. Софи из „Странной истории" — загадочное существо, „Все страннее, все непонятнее становится" Зинаида, когда она начинает любить. Любовь Сусанны и Фустова „так и осталась загадкой" для Петра Гавриловича, точно так же, как тайна любви матери не раскрыта для Сусанны.

Тот, кто любит, действует, живет, как во сне.

„Вера иногда озиралась с таким выражением, как будто спрашивала себя: не во сне ли она?.." А я... я не мог придти в себя. Вера меня любит! Эти слова беспрестанно вращались в моем уме, но я не понимал их, — ни себя не понимал я, ни ее. Я не верил такому неожиданному, такому потрясающему счастью; с усилием припоминал прошедшее и тоже глядел, говорил, „как во сне" (стр. 263).

И тем, кто подобно рассказчику из „Трех встреч" явились случайными наблюдателями чужой страсти, любовь кажется сном. Сон — для героя „Первой любви" — ночное свидание отца его и Зинаиды. Сон для Петра Гавриловича из „Несчастной" — признание Сусанны и ее посещение.

Роль Лукьяныча в композиции рассказа

В анализируемом нами сне есть еще одно действующее лицо — Лукьяныч в образе Дон-Кихота Ламанчского. Сон, на мой взгляд, позволяет уяснить, почему разрешил себе Тургенев ввести, как новое целое, эпизод смерти Лукьяныча, органически не связанный с композицией основной темы — тайны гибельной страсти. Во сне, как и на яву, у Лукьяныча одна и та же роль. Во сне он оберегает проход, по которому герой может проникнуть к „неслыханному счастью", к Психее; в действительности, он скрывает от рассказчика приезд в деревню незнакомки, таинственно отмалчивается по поводу нее. Во сне мотивируется роль Лукьяныча так: „целую жизнь отыскивал я свою Дульцинею — и не мог найти ее, и не потерплю, чтобы вы нашли свою", говорит он. Лишь по контрасту может быть назван Лукьяныч Дон-Кихотом. В нем нет именно тех черт, которые Тургенев считал основными в психологическом типе Дон-Кихота, нет веры, „в нечто веч-

ное, незыблемое, в истину", он не проникнут „весь преданностью к идеалу" (стр. 322). Чисто внешний признак положен Тургеневым в основу сближения Дон-Кихота и Лукьяныча — он неподкупен, предан и верно исполняет приказания молчать о незнакомке. Тот же прием чисто внешнего сопоставления, основанного на сходстве одной какой нибудь ситуации, действующего лица с литературным героем повторяется Тургеневым и в другом месте повести. „Я, как Гамлет, вперил взоры свои в госпожу Шлыкову", говорит рассказчик, описывая свою встречу с ней в Москве. Лукьяныч по своему характеру скорее контрастирует, чем сходствует с Дон-Кихотом. Он томится жизнью. Ему „поскорей хочется дожить свой век", потому что „жуешь, жуешь хлеб, инда и тоска возьмет: так давно хлеб жуешь". Ему „страшно", „скучно одному". И жизнь томит его, и смерть страшна ему. Фигура Лукьяныча, скучающего, ждущего смерти, как избавления от тоски, и боящегося ее, нужна была для оттенения основного действующего лица — незнакомки. Тема гибельной стихийной страсти — тайны, целиком захватывающей человека, в композиции рассказа поддерживается противоположной темой — темой человека, живущего без страсти, а потому томящегося жизнью, ждущего и желающего смерти, но вместе с тем боящегося ее. Тот, кто сгорает в стихии страсти, не думает о конце, хотя и неуклонно стремится к нему.

Тот же прием оттенения основной темы контрастной, побочной — в „Первой любви". Повесть о страсти Зинаиды, о первой любви юного героя, заканчивается рассказом о смерти „трудной и тяжелой" одной бедной старушки, всю жизнь знавшей лишь нужду и несчастья. „Казалось, как бы ей не обрадоваться смерти, ее свободе, ее покою?" А между тем, пока ее ветхое тело еще упорствовало, пока грудь еще мучительно вздымалась под налегшей на нее леденящей рукой, пока ее не покинули последние силы, — старушка все крестилась и все шептала: „Господи, отпусти мне грехи мои, — и только с последней искрой сознания исчезло в ее глазах выражение страха и ужаса кончины" (стр. 72). Смерть старушки напоминает герою о Зинаиде, подхваченной вихрем любви. Смерть для нее неизбежный конец: — „Вот чем разрешилась, вот к чему спеша и волнуясь стремилась эта молодая, горячая, блистательная жизнь" (стр. 70).

„Три встречи" в ряду повестей Тургенева

Мы рассмотрели „Три встречи" с точки зрения их композиции, указали сходство некоторых композиционных приемов с позднейшими повестями Тургенева. Подведем теперь итоги и посмотрим, какое место занимают „Три встречи" среди других повестей Тургенева.

Они знаменуют собой некоторый перелом в его творчестве, сказавшийся ярче всего в области повествовательного жанра. В предшествующих повестях оформление повествовательного материала идет вокруг какого нибудь лица, рассматриваемого, как явление типическое в бытовом или психологическом отношении. Так, „Андрей Колосов“ состоит из ряда типических бытовых характеристик („Андрея Колосова“, „небольшого человечка“, Вари, Ивана Семеновича и ряда эпизодических фигур), сцепленных между собою любовным действием, нужным также и для того, чтобы показать, как два главных действующих лица — Андрей Колосов и небольшой человечек, — держат себя в одних и тех же жизненных условиях. Рассказ ведется от первого лица, рассказчик — действующее лицо, и события повести не окрашены в лирический тон. Тот же повествовательный жанр и в „Бреттере“. В „Дневнике лишнего человека“ центр повести — характер Чулкатурина; форма дневника здесь использована в целях автохарактеристики. „Три портрета“ тоже выдвигают вперед проблему характера. Главное действующее лицо, Лучинов, и все другие рассматриваются, как определенное психологическое явление. Приемы портретоописания в этих повестях не всегда совпадают. В „Трех портретах“ манера характеристики восходит, как это указывалось исследователями, к стилю романтической школы. В „Петушкове“ портрет дан в форме Гоголевского гротеска; в „Андрее Колосове“, в „Бреттере“, в „Дневнике лишнего человека“ — приемы типизации, бытового окружения. Типическая характеристика, гротескный портрет характерны для повести, созданной натуральной школой. Несколько особняком стоит „Жид“ — повесть, в центре которой лежит не портрет, а происшествие, рассказанное в гротескном стиле, но характер гротеска, манера повествования опять-таки ведут к натуральной школе.

Предшествующие повести, таким образом, отличны по своему жанру от „Трех встреч“, лирической повести, где оформление повествовательного материала идет в зависимости от рассказчика — двигателя действия, на долю которого вместе с тем досталась и лирическая партия. Нет в них ни темы тайны, ни темы страсти в том развертывании и трактовке, в которых мы наблюдали их в „Трех встречах“. Стоит лишь вспомнить любовное свидание Лучкова и Маши, которая, почувствовав у себя на щеке жесткие усы Авдея, замерла от испуга и „довольно визгливым голосом“ позвала спрятанную в кустах горничную. Лишь некоторые детали в изображении Вари („Андрей Колосов“), Лизы („Дневник лишнего человека“) повторяются в „Трех встречах“, что и было выше отмечено. Зато, как мы видели, „Три встречи“ со многими из последующих повестей имеют сходную тематику и приемы компози-

ции. Тема гибельной страсти — тайны впервые свое развитие получает в „Трех встречах“. Мотив случая, выдвинутый Тургеневым в „Трех встречах“ для того, чтобы рассказчик ощутил вокруг себя нечто таинственное, захотел проникнуть в мир иррационального, представляет собой и по своей композиционной функции и по характеру зародыш образа судьбы, рока, лежащего в основе „Фауста“, „Переписки“, „Несчастной“. В „Трех встречах“ случай завязывает между рассказчиком и героиней какие-то таинственные нити, в „Фаусте“ герой после смерти Веры почувствовал силу рока. Он „многому верит теперь, чему не верил прежде“. „Я все это время“, пишет он, „сколько думал об этой несчастной женщине, об ее происхождении, о тайной игре судьбы, которую мы, слепые, величаем слепым случаем... Мы все должны смириться и преклонить голову перед Неведомым“ (стр. 269).

Подобно Вере, отмечена роком Сусанна („Несчастная“). „Трагическая черта . . . которую я некогда заметил в ней около губ, теперь обозначалась еще яснее; она распространилась по всему лицу. Казалось, чей-то неумолимый перст провел ее безвозвратно, навсегда отметил это погибшее существо“ (стр. 230). Герой „Переписки“ полагает, что „около каждого из нас и из нас же самих образуется... род стихии, которая потом разрушительно или спасительно действует на нас же. Эту-то стихию я называю судьбою... Другими словами и говоря просто: каждый делает свою судьбу и каждого она делает“.

Судьба героя „Переписки“ подействовала на него разрушительно. Наконец, в „Стихотворениях в прозе“ этот образ рока, судьбы, „от которой не уйти человеку“ (стр. 70), примет форму „маленькой, сгорбленной старушки с глазами, застланными полупрозрачной, беловатой перепонкой или плевой“. Не только тематика рассказа, но и ряд приемов архитектоники переходит в позднейшие повести. „Первая любовь“, „Несчастная“ повторяют форму лирического повествования в целом, дополняя ее психологическими портретами действующих лиц. Ближе всего к „Трем встречам“ подходит жанр лирической повести в рассказе „Сон“ (1876 г.).

Как и в начале „Трех встреч“, так и в начале „Сна“ рассказчик знакомит с собой читателя, сообщая ему ряд сведений о себе, после чего сразу дается событие, не само по себе странное и загадочное, а приобретающее таинственность, потому что оно дважды и в разных условиях повторяется. Встреча в Михайловском повторяет встречу в Сорренто. То, что видел герой „Сна“ во сне, повторяется наяву, когда он в кофейной встречает своего „ночного“ отца. Подобно рассказчику „Трех встреч“, он взволнован, испуган. Узнав в человеке, одетом в длинный черный балахон, с нахлобученной на глаза

соломенной шляпой, отца, которого он отыскивает во сне, он „невольно ахнул“ и задает себе тот же вопрос: „Уж не сплю ли я“? А в дальнейшем он стремится разгадать мучащую и волнующую его загадку, разыскивает отца, но тщетно. Розыски, сознательно предпринятые им, так же безрезультатны, как и розыски в „Трех встречах“, но подобно тому, как таинственный случай сближает рассказчика „Трех встреч“ и незнакомку именно тогда, когда он не ждет встречи, так и героя „Сна“ приводят к трупу барона, „какие-то неведомые силы“, во власти которых он находится. И конец рассказа тот же, что и в „Трех встречах“: в нем не раскрывается таинственное, странное происшествие остается в той же мере загадочным, в какой оно явилось впервые. Заключение рассказа — описание сна, во время которого герою чудится, что он слышит какие то вопли и жалобы. Он не в состоянии понять, что это: „Живой ли человек стонет, говорит он, — или это мне слышится протяжный и дикий вой взволнованного моря? И вот он снова переходит в это звериное бормотанье — и я просыпаюсь с тоской и ужасом на душе“ (стр. 318). И конец этот возвращает читателя к первому сну героя, который имеет ту же развязку: отца он не видит, „и только, сообщает он, слышится мне его сердитое, точно медвежье бормотанье. Сердце во мне замирает — я просыпаюсь и долго не могу заснуть опять“ (стр. 301).

„Сон“ повторяет композицию „Трех встреч“ в целом. В „Призраках“, строя образ Эллис, Тургенев также пользуется многими приемами „Трех встреч“. „Призраки“ и „Три встречи“, насколько мне кажется, не сближались еще, а, на мой взгляд, это сближение может, хоть и односторонне, но все же осветить одно из самих загадочных произведений Тургенева. Рассказу о первом полете с Эллис предшествует пейзаж, по манере своей сходствующий с пейзажем таинственного ночного сада, за которым последовало описание второй, на этот раз странной встречи. В пейзаже „Призраков“ подчеркивается неподвижность, тишина и таинственность, он выдержан в том же тоне, что и пейзаж „Трех встреч“.

„Солнце только что закатилось — и не одно небо зарделось — весь воздух внезапно наполнился каким то, почти неестественным багрянцем: листья и травы, словно покрытые свежим лаком, не шевелились; в их окаменелой неподвижности, в резкой яркости их очертаний, в этом сочетании сильного блеска и мертвой тишины было что то странное, загадочное“ (стр. 75).

Как и в „Трех встречах“, так и в „Призраках“ встрече с женщиной — видением, призраком предпослан пейзаж, заключающий в себе таинственность. Героиня „Трех встреч“ из реальной женщины превращается в призрак, сновидение; Эллис — призрак, но кажется герою женщиной, которую он

знал когда то, лицо ее ему знакомо, но он не может припомнить, где он видел ее. Из призрака Эллис в конце рассказа становится живой прекрасной женщиной, чтобы затем навсегда исчезнуть. Такой же реальной видит в конце повести рассказчик „Трех встреч“ незнакомку, чтобы затем отбросить этот реальный образ и посчитать снова героиню сновидением. Три встречи с незнакомкой у рассказчика, три полета совершает Эллис с героем „Призраков“; после первого полета Эллис является герою в том же образе, в каком рассказчику явилась незнакомка в первом сне.

„Легко отделяясь от земли, она плыла мимо — и вдруг подняла обе руки над головою... Прелестная женщина внезапно возникла передо мною... Но, как бы падая в обморок, она тотчас опрокинулась назад и растаяла, как пар“ (стр. 83).

Когда Эллис испытывает ревность на „Isola Bella“, лицо ее было „мрачно и грозно“. „Темно и грозно“ смотрит незнакомка на своего возлюбленного, идущего с женщиной в домино. Что означают эти совпадения в структуре образа между незнакомкой „Трех встреч“ и Эллис? Не есть ли Эллис развитие того образа женщины, захваченной страстью, кажущейся наблюдателю видением, который дан в „Трех встречах“? Героиня „Трех встреч“ кажется рассказчику призраком, потому что тайна ее страсти не раскрыта для него. Эллис — призрак, она — загадка для героя, но по мере того, как он начинает в ней видеть человеческие чувства — ревность, страх смерти, она принимает облик живой и прекрасной женщины. Первый сон „Трех встреч“, в фантастической форме повторяющий рассказ в целом, первый этюд к „Призракам“. „Призраки“ в образе Эллис снова выдвигают тему страсти-стихии, превращающей человека, охваченного ею, в призрак, неуклонно ведущей к смерти. („О, я несчастная! я могла бы воспользоваться, набраться жизни... а теперь... Ничтожество“! — говорит Эллис, увидя смерть).

Повествовательная форма, которую впервые испробовал Тургенев в „Трех встречах“, оказалась весьма влиятельной в его творчестве. И тематика, и приемы развертывания темы страсти, и структура отдельных образов, и, главное, композиция в целом (жанр лирической повести) повторяются в последующих его небольших произведениях. И вполне естественно возникает вопрос, где искать в русской литературе истоков этого жанра? Литературные жанры внезапно не возникают; то, что оформляется в данный момент, могло подготавливаться или в предшествующий, или еще в более ранний период; повествовательная форма „Трех встреч“ и других, сходных с ними, рассказов Тургенева, имеет, конечно, свою

родословную. В „Трех встречах“ повествование организуется Тургеневым в зависимости от рассказчика; он — стержень, на котором держатся события, но вместе с тем, он — не герой повести; у него лирическая партия; не являясь объективным наблюдателем происходящего, он по своему преломляет события, окрашивает их своими эмоциями, создает вокруг них напряжение, сгущает их и таким образом оказывается двигателем действия. Соприкосновение с событиями происходит независимо от него — случай сталкивает его с героями повести; прием встреч позволяет показать игру, иногда таинственную, случая. Свернутая сюжетная форма, эмоционально-психологические портреты, лирические описания обусловлены в жанре лирической повести рассказчиком; не только события сжимает он до того, что лишь видел он, слышал, но и, характеризуя действующих лиц, он субъективно их расценивает, передает читателю свое к ним отношение, показывая ему, кто из его героев ему нравится, кто — нет; на природу, живую и мертвую, он переносит свои настроения, заставляя их звучать в одном тоне с событиями, в тему человека он вводит однотонный с ним пейзаж, натюрморт.

„Три встречи“ и русская романтическая повесть 30-х годов XIX в.

Возможно, что корни лирической повести восходят к сентиментализму [1]), но нас интересует сейчас не генезис этого жанра вообще а непосредственные истоки лирической повести Тургенева, и в этом отношении представляет много аналогий русская повесть 30 — 40 годов. Мы найдем в ней целый ряд, сходных с „Тремя встречами“, тем, ситуаций, эпизодов; мы увидим в ней подобную манеру повествования, одинаковые приемы построения.

---

[1]) „Остров Борнгольм“ Карамзина, например, построен во многом сходно с „Тремя встречами“. Он начинается с аналогичного вступления, знакомящего в общих чертах с рассказчиком, много странствовавшим и собирающимся сообщить об одном иэ эпизодов путешествия. Затем начинается повествование о ряде необычных встреч (с молодым человеком, с стариком, живущим в страшном замке, с женщиной в темнице). Портреты героев, которым предшествуют эмоционально-однотонные пейзажи и описания, следуя один за другим, разворачивают крайне сжатое сюжетное действие. В развертывании темы тайны Карамзина тот же метод, что и у Тургенева: между начальным и конечным моментом в развитии таинственного устанавливается равновесие, читателю тайна не раскрывается, и заключение оставляет его в таком же к ней отношении, как и начало. У Карамзина несколько иная, по сравнению с Тургеневым, роль рассказчика: он — наблюдатель событий; у него лирическая партия, так как он все время делится своими чувствами и переживаниями с читателем, но он своим отношением к героям и событиям не создает вокруг них напряжения; между ним и действием нет органической связи, тогда как тайна и рассказчик в „Трех встречах“ настолько срослись, что между ними, как мы видели, происходит борьба. Роль рассказчика-наблюдателя событий, сообщающего читателю о своих эмоциях, вызванных действием, вообще, обычна у Карамзина.

Любовь — тайна; женщина, которую любят — видение, призрак; состояние влюбленного — „как во сне“, странное и непонятное, случай, судьба, сближающая и разъединяющая любящих, случай, делающий свидетелем любви постороннего человека, рассказчика повести 30-х годов. Укажем, хотя бы на повесть Вельтмана „Лунатик“, где на титуле имеется подзаголовок: „Случай“ (М. 1834 г.). Основная тема, развертывающаяся здесь — любовь-тайна. Чувство таинственной любви рождается в герое Аврелии под влиянием случая, неожиданно приведшего его в лунатическом состоянии в помещение, где он, очнувшись, увидел Лидию, свою будущую возлюбленную. Случай в течение повести не раз соединяет и разъединяет любящих. И когда Лидия исчезает от Аврелия, автор знакомыми нам по „Трем встречам“ словами говорит о душевном состоянии героя: „но пред ним нет уже светлого видения, нет сна, который так сладостно возмутил его душу“ (ч. I, стр. 51). Сам Аврелий характеризует свое чувство так: „Я не испытал любви, ее называют блаженством! — я испытал только безумие, боль, видел призрак, который, как будто живое существо, насмехался надо мною, являясь и на яву, и во сне, и днем, и ночью; я жил двойною жизнью. Видел женщину, прикасался к ней; но где ее видел? кто она? — этого не объяснит моя память, это выше моих понятий! — Это странный сон, скажут мне; но может ли перебросить сон из равнодушия к чувству пламенному, из тишины в недра бури?“ (ч. II, ст. 16). Отец Аврелия объясняет, отчего сын его остается навсегда прикованным мечтой к женщине, явившейся ему, как призрак. „Покрывало на лице женщины действует сильнее красоты; препятствия и таинственность рождают безумные страсти. Я вижу, Аврелий опустил уже руку в урну судьбы“ (ч. II, стр. 121). В построении повести с темой тайны главную роль играют приемы намека, недомолвки, расспроса, разведки. Завязка тайны дается сплошь да рядом в портрете героя; на этих приемах держится обычно первая часть по-повести, в которой таинственное дается в нарастании; вторая представляет собою раскрытие тайны, делаемое посредством сообщения „Vorgeschichte“ героя, объясняющего загадку, тайну. И в „Трех встречах“ тоже есть, правда, очень сжатая предшествующая история героини, которую она сама сообщает рассказчику на маскараде, и из которой читатель ничего нового не узнает о ней. Такова композиция повести Н. Ф. Павлова, „Маскарад“ (Нов. Повести. СПБ. 1839) или М. С. Жуковой, „Инок“ („Вечера на Карповке“, ч. I. СПБ. 1837). Последняя, как и „Три встречи“, начинается с описания того места (монастыря), где рассказчица встретилась с человеком, который заинтриговал ее своим странным видом. „Как будто роковая

тайна тяготела над ним“ (I ч., стр. 38). Портрет монаха — отправная точка в повествовании. Увидев инока, заинтригованная им, рассказчица начинает собирать о нем сведения; сначала тщетно у настоятеля монастыря, а через несколько лет случайно, в деревне, где она была проездом, и где услышала историю „таинственного инока“.

В повестях 30-х годов мы найдем также не раз сходные с „Тремя встречами“ ситуации, описания и т. д. Начала некоторых повестей Жуковой из „Вечеров на Карповке“ заставляют вспомнить Тургенева. Так, „Медальон“ имеет вступление, где рассказчик говорит о себе, о том, как он „с ружьем и верным Кортесом“ (ч. I, стр. 236) не раз по целым дням бродил по берегу Суры; описание того места, которое было излюбленным в его прогулках, начинает собой повествование. Другой ее рассказ „Немая“ начинается с аналогичного вступления, в котором после сообщения о себе, рассказчик переходит к описанию усадьбы, в которую он попал, барского дома, „с заколоченными наглухо окнами, обвалившегося, поросшего травою по кровле, но еще сохранившего следы барской жизни прежних хозяев“ (II ч., стр. 12 из „Трех встреч“) [1]).

Повесть 30-х годов знает форму эмоционального портрета с восклицательным оборотом — как... „Как могуч, как величествен был этот человек среди облаков дыма и пламени! Как спокойно было лицо его! Как высоко стоял он над толпившимся внизу народом!“ (Тимофеев, „Конрад фон Тейфельсберг“, 1834 г. „Опыты“, ч, II. СПБ. 1837), любит таинственные ночные пейзажи:

„Месяц сиял во всем блеске; небо было чисто; мириады лучей играли по алмазному снегу; холод спирал дыхание... Все пусто; слышен каждый шаг времени; мир действительный уступает место фантастическому; что то странное наполняет все улицы... Каждый столб, каждый камень получает чувство жизни, каждое веяние ветра превращается в таинственный говор духов; все видит, слышит, движется... человек боится оставаться один среди этого таинственного мрака“ (Тимофеев, „Чернокнижник“, 1836 г., стр. 54—55. „Опыты“ ч. II).

Композиционная функция такого таинственного пейзажа, напр., у Жуковой в „Иноке“, аналогична роли описания ночного сада в „Трех встречах“, — в повести Жуковой пейзаж предшествует катастрофе, ее подготовляя, в рассказе Тургенева он завязывает действие.

---

[1]) О том, чем обязан кроме этого Тургенев Жуковой и другим писательницам 30-х годов см. статью А. И. Белецкого, „Тургенев и русские писательницы 30—40-х годов“. Творческий путь Тургенева. Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского. Петр. 1923 г.

О том, что стиль итальянского пейзажа „Трех встреч“ восходит к традициям 20—30-х годов русской литературы, нам уже приходилось упоминать.

Описание маскарада, на фоне которого происходит третья встреча, тоже ведет нас к повести 30-х годов. Маскарад в одной из повестей Павлова („Маскарад“) является обрамлением всего действия. Герой, Левин, в домино, стоит у стены, подобно незнакомке в черном домино, прислонившейся к колонне. И Левин, и незнакомка не только равнодушны к музыке, веселью; бал — контраст к их настроению. Та же ситуация и в повести Жуковой „Медальон“. Герой ее, Вельской, на блестящем балу узнает, что Софья, которую он любит, стала невестой другого; он одиноко стоит у стены.

„В дверях танцевального зала, прислонясь к стене и сложа на груди руки одна на другую, стоял наш знакомец Вельской, в черном платье, всем чужой, в роли наблюдателя, с странным выражением во взоре“. (Вечера на Карповке“ I ч., стр. 326—328).

Даже „скромно-фатальное выражение лица“, с которым рассказчик бродит вдоль колонн, восходит к тем ремаркам, которыми иногда сопровождается в повести 30-х годов описание загадочной внешности героя, присутствующего на балу, но чуждого веселью. „Зачем он тут?“ — спрашивает Павлов по поводу Левина („Маскарад“), „зачем это лицо, полу-прекрасное, полу-страдальческое, намек о горькой тайне, о язвах души?... Не подделался ли он с намерением под героев Байрона, чтоб еще раньше представить нам карикатуру на них и блеснуть сердцем, заглохшим под пеплом страстей?... (стр. 37).

Прием перебоя в слоге повести, переход от обычного лирико-повествовательного стиля к народной речи в диалогах (рассказчика с Лукьянычем, старостой, с молодым парнем) тоже указывает на традиции романтической повести (Марлинский, Тимофеев), где нередки смена патетической речи комическим или разговорно-бытовым, сказом, прозы — стихами.

Итак, между „Тремя встречами“ и русской повестью 30-х годов, как мы видим, значительное сходство во многих элементах; но в 30-х годах жанр лирической повести в целом еще не принял той формы, которую он имеет у Тургенева. Ближе всего к Тургеневу лирическая форма повествования у Жуковой, у которой вообще можно найти наибольшее количество аналогий и к отдельным приемам Тургенева. Жукова, как и Тургенев в „Трех встречах“, ведет повествование от первого лица, но роль рассказчика у нее пока еще не та, какую имеет рассказчик „Трех встреч“. Он не является стержнем рассказа, на котором держится все повествование; он не представляет собой главной пружины действия, его двигателя, но он незримо присутствует при событиях, знает

о них больше, чем о них сообщает [1]), иногда даже беседует о них с читателем [2]), порой рассуждает о них [3]); он стоит рядом с героями, то предупреждая их в момент, для них опасный [4]), то сетуя о них [5]), то обращаясь к ним с вопросами [6]), называя их дружески-ласково: „моя Катя“, „моя — говорит Жукова — задумчивая Катя“ о героине „Провинциалки“ („Вечера на Карповке“, II ч., стр. 346). Лиризм рассказчика еще пока органически не сросся с повествованием, легко отделим от него и не является средством, необходимым для его оформления.

„Три встречи“ и повести Кудрявцева - Нестроева

У Тургенева был еще один предшественник, вложивший лирическую повесть в форму, знакомую нам по „Трем встречам“. Это — Кудрявцев-Нестроев, повести которого начали появляться в печати с 1836 года; последняя повесть его написана в 1847 или 1848 г.г., (напечатана после смерти автора в „С.-Петерб. Вед.“ 1863 г.).

В одной из повестей рассказчик сам характеризует свою роль в повествовании о событиях: „Я не могу, естественно, рассказать вам всей постепенности, с которою Сбоев приходил к своей цели: мне доставалось видеть, так сказать, лишь отрывки его действий, по которым потом должен был я соображать о целой системе [7]).

Слова эти знаменательны, в них указано на значение рассказчика — он наблюдатель лишь части событий, их отрывков, но он вместе с тем их комбинатор, приводит их в систему, их оформляет. Многого рассказчик не знает, — вот почему один из приемов его повестей — прием незавершенности, отсутствия развязки, прием, который использовал Тургенев: в „Трех встречах“, во „Сне“, — рассказчик отказы-

---

[1]) „Но видела ли она Мстислава? О, это я знаю. Видела: но как..“ („Провинциалка“), „Вечера на Карповке“, II ч., стр. 366.

[2]) „Простите мне, что я занимаю вас Лауретою. Бедная Лаурета! Она не заслуживает вашего взора по положению, в которое поставил ее случай; но не судите людей по вашим понятиям и мнениям“ и т. д. (Ib. стр. 396).

[3]) „Правда ли, что этот день был тяжел для нее? Кому не приятно быть предметом заботливости и внимания? Пускай то будет из сострадания“... и т. д („Медальон“, „Вечера на Карповке“, I ч., стр. 263—64).

[4]) „Ах, Наталья Васильевна, что было бы вам удовольствоваться антипоэтическою любовью вашего барона“... („Барон Рейхман“, Ib., I ч., стр. 69).

[5]) „Ах, барон, лучше бы вам иметь несколько побольше седин в черных кудрях ваших“ (Ib., стр. 157).

[6]) „Вы знаете ли, граф Мстислав Валерьянович. черты ее, стан, голос, все вам кажется знакомо, но это не она... Вы, конечно видели ее в юношеских снах ваших“... („Провинциалка“, „Вечера на Карповке“, II ч., стр. 249—250).

[7]) „Сбоев“.—Повести и рассказы“. М. 1860 г., ч. II, стр. 279. „Сбоев“ напечатан впервые в „Отеч. Зап.“, 1847 г.

вается от раскрытия тайны, которая явилась ему в начале рассказа и в которую он хотел проникнуть в течение его.

Именно таково, напр., построение рассказа Кудрявцева „Антонина" [1]). Основа его — рассказчик, который в начале повести делится с читателем своими впечатлениями от героини; дан ее портрет, сообщено, о том, как относятся к ней окружающие, словом, рассказано лишь то, что мог наблюдать рассказчик. Душевный мир героини закрыт для него, и лишь намек, сделанный Антониной в беседе с ним, заставляет его предполагать тайну, которую она хранит в душе. Она говорит ему о том, что обязательно найдет родственную себе душу, встретит „свою бедную странницу" и с ней войдет в пристань. Последующие события, о которых сообщает рассказчик, заставляют забыть об этом намеке. Антонину выдают замуж; своего мужа она не любит. Дальнейшая судьба ее почти выходит из сферы наблюдения рассказчика, — до него лишь доходят странные слухи, и те в конце концов исчезают. И в момент полной неизвестности рассказчик получает от Антонины письмо, в котором она сообщает ему свою тайну: „Я нашла его, я отдала ему себя, я счастлива"... А вслед за письмом рассказчик передает разнесшийся в то же время слух, что Антонина помешалась в уме. И рассказчик, недоумевая, прибавляет, обрывая повесть: „Я не знал, чему верить". (Повести и рассказы, ч. I, стр. 45). Рассказчик у Кудрявцева-Нестроева ничего не утверждает, но, наблюдая события, ставит обычно вопросы, делает предположения, и сам, как в „Антонине", остается в недоумении и в неизвестности; события не разгаданы им.

Строит Кудрявцев свои повести и по системе случайных встреч. Такова, напр., повесть „Недоумение" [2]). Как и в рассказе Тургенева, каждая встреча сопровождается портретом героини и описанием того душевного состояния, в котором находится во время встреч рассказчик. И у Кудрявцева, как и у Тургенева, описание переживаний рассказчика располагается по принципу градации.

После первой встречи рассказчик изумлен; после одной из последующих он стоит „несколько минут на одном месте в каком то сладком оцепенении" (Повести и рассказы, ч. I, стр. 131), а в следующий раз сердце его „билось, как птица в клетке и как будто хотело улететь за красавицей" (Ib., стр. 132). Но встречи с княжной не позволяют ему понять ее; он по поводу нее все время недоумевает и до конца повести не может разгадать ее отношения к себе. Раз-

[1]) Впервые напечатана в „Телескопе", 1836 г.
[2]) Впервые напечатана в „Отеч. Записках", 1840 г.

вязка повести такая же, как в „Антонине“, незавершенная; происходит любовное объяснение княжны и рассказчика, непонятным образом прерванное. И рассказчик, сам ничего не понимающий, говорит о происшествии: „Что же, наконец, все это: судьба, игра случая, явление духа, или что-нибудь иное? Я до сих пор еще не могу выйти из сомнений“ (стр. 180).

В „Звезде“ [1]) у рассказчика та же роль наблюдателя чужой страсти, ему непонятной, недоумевающего, делящегося с читателями своими впечатлениями и не дающего развязки тех событий, о которых он повествовал. Он уехал из города, где встретился с действующими лицами. „С тех пор, прибавляет он, я не встречал более Валериана и избегал случая узнать, что случилось с Ксениею и с почтмейстером“. (Повести и рассказы, ч. I, стр. 224).

Не только конструкция лирической повести в целом, но и отдельные ее компоненты у Кудрявцева предваряют манеру Тургенева. У него главная тема — страсть — усложняется второй — темой смерти. Как и у Тургенева, конец страсти часто трагический („Звезда“, „Антонина“, „Последний визит“) [2]). В „Звезде“ обе темы объединяются в героине. По мере роста в ней страсти, растет в ней уверенность в гибели. В „Сбоеве“ — обе темы расчленены, при чем тема смерти развивается параллельно с темой страсти, оттеняя ее и поддерживая.

Женские портреты Кудрявцева тоже предсказывают Тургенева. Он любит ставить портрет женщины, охваченной сильной страстью, вызывающей восхищение рассказчика, рядом с портретом мужчины, холодного и сурового. „Суров и холоден, как всегда, стоял ротмистр под венцом, изредка только бросая страстный взор на свою невесту. Но, Боже мой, как она была мила в эти минуты... Никогда после не встречал я в лице такого богатства выражения: здесь недоставало может быть, этого самодовольного упоения, в котором высказывается полнота счастья человека, но зато не было и той мучительной неизвестности, которою страдает сердце, принесенное в жертву коварному расчету“ („Флейта“. Повести и рассказы, ч. I, стр. 117) [3]).

Кудрявцев пользуется портретной формой, чтобы развернуть тему страсти в ее движении. В „Звезде“ сначала дается портрет героини в момент зарождения в ней чувства любви. Солнечные эффекты играют, как у Тургенева, значительную роль при этом.

---

[1]) Впервые напечатана в „Отеч. Записках“, 1841 г.

[2]) Впервые напечат. в „Отеч. Записках“, 1844 г.

[3]) „Флейта“ впервые напечатана в „Московском Наблюдателе“, 1839 г.

„Я подошел к ней на два шага. Последние лучи заходившего солнца падали ей на лицо. На щеках ее играл нежный розовый румянец, как будто перебегая с одного места на другое; какая то чудесная нега дышала во всех чертах ее, и когда она подняла на меня свои томные глаза, я вдруг заметил в них какой то особенный блеск, тот ослепительный, чарующий блеск женских глаз, который тревожит и волнует самое спокойное, самое сосредоточенное в себе чувство... Я не узнавал Ксению: она была свежа, как цветок под утренней росой“. (Повести и рассказы, I ч, стр. 206).

А когда в ее любви происходит перемена, она начинает страдать, снова Кудрявцев пользуется формой психологического портрета.

„В несколько дней Ксения страшно похудела и с лица ее сбежал розовый румянец; черты лица потеряли прежнюю очаровательную подвижность, и черные глаза, которые еще недавно горели таким ярким огнем, теперь потускнели, как тускнеют звезды перед утренним светом. Часто останавливала она на мне этот безмолвный и неподвижный взор, как будто требовала моего участия, и долго, долго ждала от меня ответа“. (Ib, стр. 214).

Лирический пейзаж сделан у Кудрявцева в манере, вполне сходной с Тургеневым. Сам Кудрявцев охарактеризовал то отношение человека к природе, которое обусловливает собой эту форму лирического пейзажа.

„Эта немотствующая природа удивительно как сильно умеет говорить человеку и целым своим видом и всеми своими цветами и беспрестанною перестановкою своих картин. Жаль только, что человек не имеет языка, чтобы говорить с ней звуками. Зато как наполняется грудь его в ее присутствии, как много собирается ощущений, и сколько огня накопляется в крови среди полей, под действием теплого воздуха, нагретого летним солнцем“ „Отрывок“. Повести и рассказы, II ч. 123).

Любит Кудрявцев описания ночи, жаждущей звуков, оглашаемой музыкой.

„А природа немая, безгласная природа? Раскаленный шестимесячным зноем песок пустыни не с такою жадностью впивает в себя каплю дождя, с какою поглощала она эти одинокие звуки, и потом затаив их в себе, кажется, удерживала дыхание и жаждала новых более продолжительных звуков“, („Флейта“. Повести и рассказы, стр. 110).

Ночной лирический пейзаж вводится Кудрявцевым, как и Тургеневым, в развертывание темы страсти, например, в „Последнем визите“ и этот пейзаж имеет много даже текстуальных совпадений с описанием ночного сада в „Трех встречах“.

„Это была пора первого раннего утра, та чудесная пора, когда ночь только начинает бледнеть от первого поцелуя утренней зари. Еще на всем лежали черные тени, — а там, на востоке белела уже светлая полоса и меркли стыдливые звезды. В воздухе начиналось едва ощутимое движение... Все было полно ожидания, все готовилось зашуметь, запеть на тысячу голосов, и все молчало, как бы только приглядываясь и прислушиваясь. Маленький кузнечик еще спокойно досыпал на листочке неподвижного цветка, а неподалеку от него, в низком кустарнике, чутко дремала скромная малина... Лучи восточной зари были еще так слабы, что не могли преодолеть темноту ночи, однако они уже бросали от себя какой то странный фантастический отсвет,

в котором довольно ясно обозначались все поверхности... Анна Михайловна стояла на балконе, как очарованная... С жадностью впивала она в себя эту упоительную прохладу и вдыхала благоухание цветов, растворенное свежим утренним воздухом. Перед нею лежал сад, густой и мрачный; лишь одни вершины его резкою чертою проходили по темно-синему своду неба, там, ниже, все линии сливались еще в одну сплошную массу сумрака... Но в этом сумраке было столько завлекательного, так охотно погружался взор в его заманчивую глубину"... [1])

Что же следует из всех этих параллелей и аналогий к „Трем встречам"? Появившийся в 1852 г. рассказ, как мы видели, написан в новом для Тургенева стиле. За лирическую повесть Тургенев впервые взялся в „Трех встречах", — и этот жанр станет для него с этих пор наиболее привлекательной формой. Обратившись к лирической повести, Тургенев, минуя повесть 40-х годов и уклоняясь от принципов натуральной школы, явно поворачивается в сторону русской романтической повести 30-х годов; повествовательные традиции поэтики романтической определенно выступают в его рассказе, при чем Тургенев вносит и нечто новое в жанр — он дает полное оформление словесному материалу в зависимости от рассказчика, делая его пружиной действия, но не превращая его в главного героя повести. Кудрявцев-Нестроев явился тем промежуточным звеном, которое соединяет Тургенева с русской романтической повестью 30-х годов. [2])

---

[1]) Кроме Кудрявцева-Нестроева лирическая повесть в 40-х годах встречается, напр., у Е. Кубе — „Лидия. Рассказ из жизни музыкального учителя" (Москвитянин, 1846, №№ 4, 5, 6 и отдельно в 1848 г.) Повесть эта значительно больше по объему, в ней сложнее сюжет — с тремя линиями любовного действия, многочисленнее действующие лица, иная трактовка темы страсти, но все же многое роднит „Лидию" Кубе с рассказами Кудрявцева и Тургенева: например, рассказчик, недоумевающий, не понимающий Лидии, которая кажется ему видением, сном, тема тайны, скрытой в героине, приемы намека, недоговоренности, незавершенности и т. п.

[2]) Вопрос о связи „Трех встреч" с западно-европейской повестью не ставится в данной работе, потому что цель ее. как это было намечено вначале, с одной стороны, уяснить место рассказа в творчестве самого Тургенева, с другой установить ту литературную среду, которая подготовила его технику. Установление зависимости русской лирической повести от соответствующего жанра в западных литературах уже выступает за пределы заданий предлагаемой работы и входит в изучение проблемы повествовательных жанров вообще. Впрочем, не можем не отметить, что к сюжету „Трех встреч" представляет аналогии рассказ П. Мериме — „Il viccolo di madam Lucrezia" (Derniéres nouvelles), сюжетное ядро которого составляет встреча рассказчика с женщиной в белом, высунувшейся из окна запущенного дома в одной из пустынных улиц Рима; в оформлении сюжетного действия играет значительную роль таинственный дом, в котором, как предполагает рассказчик, скрывается незнакомка, а двигателем его служит тщетное желание рассказчика проникнуть в тайну ее любви, — все это напоминает „Три встречи", но развязка повести совсем не сходна с Тургеневским рассказом — ее тайна раскрыта и для ее повествователя, и для читателя.

СОДЕРЖАНИЕ